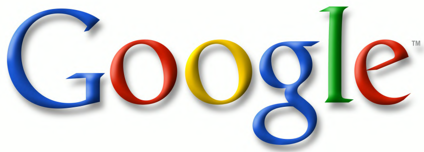
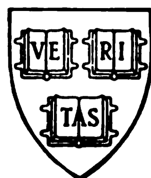



VE
RI
TAS

LE THÉATRE AU XVII[e] SIÈCLE

LA COMÉDIE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

La littérature indépendante et les écrivains oubliés, — essais de critique et d'érudition sur le XVIIe siècle. Didier, 1 v. in-18.

Les contemporains de Molière, recueil de comédies rares ou peu connues, avec l'histoire de chaque théâtre, des notes et notices biographiques, bibliographiques et critiques. F. Didot, 3 v. in-8°.

Figures d'hier et d'aujourd'hui. Calmann Lévy, 1 v. in-18.

Les artistes français contemporains. Mame, 1 v. grand in-8° richement illustré.

De Malherbe à Bossuet, études littéraires et morales sur le XVIIe siècle. F. Didot, 1 v. in-18.

De J.-B. Rousseau à André Chénier, études littéraires et morales sur le XVIIIe siècle. F. Didot, 1 v. in-18.

EN PRÉPARATION

La tragi-comédie et la pastorale au XVIIe siècle. 1 vol.

La tragédie au XVIIe siècle, 1 vol

(François) VICTOR FOURNEL

LE

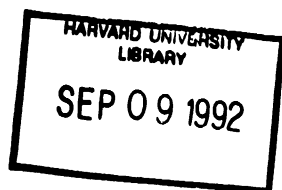
THÉATRE AU XVII[e] SIÈCLE

LA COMÉDIE

La Comédie avant Molière
Les Types de la vieille Comédie
Molière — Les Successeurs de Molière
La monnaie de Molière
Un cadet de Molière
Un vaudevilliste au XVII[e] siècle

PARIS
LECÈNE, OUDIN ET C[ie], ÉDITEURS
17, RUE BONAPARTE, 17

1892


HARVARD UNIVERSITY
LIBRARY
SEP 09 1992

LE THÉATRE AU XVII[e] SIÈCLE

LA COMÉDIE

I

LA COMÉDIE AVANT MOLIÈRE

Lorsqu'on aborde l'histoire de la comédie au dix-septième siècle, la première observation qui frappe, c'est la rareté du mot au début de cette période, sous le règne de Henri IV et même pendant une grande partie du règne de Louis XIII. Il n'en était pas ainsi à l'époque précédente. Après les moralités et les soties, le nom de comédie avait obtenu droit de cité dans la langue : chez Marguerite de Navarre, il désigne indifféremment une pièce joyeuse ou sérieuse ; et les *comédies* de la *Nativité de Jésus-Christ*, de l'*Adoration des trois rois*, des *Innocents*, prennent place à côté de la comédie des *Deux Filles et des deux Mariées*. Puis le mot revêt son sens actuel avec Jodelle, Grévin, Jean de la Taille, Remy Belleau, Baïf, Odet de Tournebu, Larivey; mais il tombe ensuite en discrédit pendant près d'un demi-siècle. Dans toute

sa longue carrière, Hardy, qui abordait indifféremment tous les genres, n'a pas laissé une seule comédie proprement dite. La première fois que le nom apparaît au XVIIe siècle, dans la liste dressée par les frères Parfaict, c'est en 1611, avec les trois dernières pièces de Larivey, qui devait mourir l'année suivante, et qui est un homme du siècle précédent, car il avait publié les deux tiers de son œuvre dramatique en 1579. Après 1611, pendant plus de quinze ans encore, jusqu'à Rotrou, jusqu'aux premiers ouvrages de Mairet et de Corneille, le nom ne reparaîtra que rarement.

D'où vient alors cette rareté de la comédie ? Nous en sommes réduits à des conjectures plus ou moins plausibles. Sur le terrain tragique, les auteurs trouvaient des guides et des soutiens de toutes parts : outre la Fable et le théâtre antique, l'histoire leur fournissait une ample et riche matière. Pour la comédie, au contraire, surtout tant qu'on n'avait pas découvert l'inépuisable mine espagnole, tant qu'on n'avait pas appris à tirer parti des richesses étrangères, il fallait se mettre en frais d'observation et d'invention, et c'était là pour l'inexpérience générale une difficulté très sérieuse.

Quoi qu'il en soit, la comédie alors, dans sa ramification la plus noble, la plus élevée, la plus littéraire, c'est la tragi-comédie et la pastorale ; dans sa branche la plus abaissée et la plus populaire, c'est la farce. Mais l'histoire de la farce sous Henri IV et dans la première moitié du règne de Louis XIII appartient plus à l'érudition qu'à la critique ; elle n'a laissé que des documents, et pas un seul monument. L'Hôtel de Bourgogne garda

longtemps des farceurs burlesques, vrais joueurs de parades, comme Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume, Turlupin et, après eux, Guillot-Gorju, qui, d'ailleurs, représentaient également la tragédie sous un autre nom. Bruscambille fut aussi, à la même date, un farceur fameux de l'hôtel de Bourgogne : on a de lui un volume de *Fantaisies*, qui renferme en particulier des harangues et prologues facétieux à l'adresse des spectateurs. La farce, qui se jouait souvent à *l'improvisade*, sur un canevas donné, ne devait guère différer de celles de Tabarin dont on nous a conservé le scenario. On peut encore prendre quelque idée du genre en parcourant le recueil du Théâtre italien de Gherardi. Ces bouffonneries dont les détails et le dialogue étaient abandonnés aux acteurs, dans un cadre déterminé d'avance et avec des points de repère qui empêchaient leur verve de s'égarer, pouvaient se prêter aux intercalations de circonstance, aux variations journalières qui en renouvelaient l'intérêt, aux allusions et aux personnalités satiriques qu'on y introduisait souvent, d'après les témoignages du *Journal* de l'Estoile, de Tallemant des Réaux, de l'auteur de *Francion* et de bien d'autres. Très grossière et très licencieuse, la farce était parfois aussi très hardie : on y brodait à l'envi sur l'actualité du jour; on y mettait en scène le héros de quelque aventure scandaleuse ; on y raillait le commissaire ; on lançait un trait en passant contre la taille. Gros-Guillaume fut arrêté avec ses compagnons pour avoir livré un magistrat à la risée du parterre en copiant d'une façon burlesque ses jeux de physionomie.

Le répertoire de la farce proprement dite, au XVII

siècle, est presque entièrement perdu : il n'en reste que des fragments, des canevas, des harangues comme celles de Bruscambille et du sieur Thomassin. On y peut rattacher les chansons de Gaultier-Garguille et les *Rencontres et questions* de Tabarin. Les premières farces de Molière, — *le Médecin volant* et *la Jalousie du barbouillé*, — ne sont au-dessus des autres que par le nom de l'auteur. Chose qui peut sembler bizarre à première vue : la farce avait débuté par être en vers. Peu à peu, en passant de bouche en bouche et de tréteaux en tréteaux, elle s'était altérée, elle avait perdu la mesure et la rime, pour ne plus garder que son cadre, qui pouvait tout recevoir, qui se prêtait à tout. Les auteurs des farces, qui se confondaient souvent avec les acteurs, prenaient leur bien partout où ils le trouvaient, et dans les débris arrivés jusqu'à nous on reconnaît des fabliaux, des contes, voire des moralités du vieux temps, accommodés à la nouvelle sauce.

Dès l'origine, la brièveté fut considérée comme une des conditions du genre : « N'a farce qu'un acte de comédie, et la plus courte est estimée la meilleure, afin d'éviter l'ennui (1). » De là naquit la comédie en un acte, la *petite pièce*, par laquelle on terminait le spectacle et dont les proportions et l'ambition ne tardèrent point à s'élargir. N'était-ce pas, à l'origine, une pure farce que ces *Précieuses ridicules* jouées d'abord en province, et qui paraissent bien avoir suivi la loi commune en se modifiant jusqu'à ce que le texte définitif fût fixé dans

(1) Du Verdier, *Bibliothèque française*.

la forme que nous avons ? *Farce*, c'est ainsi que Mlle Desjardins appelle les *Précieuses* dans le *Récit en vers et en prose* qu'elle en publia au lendemain de sa première représentation à Paris, et qui diffère sur plusieurs points de la pièce imprimée (1). Un peu plus tard encore, on verra même des pièces en vers, telles que l'*Avocat sans etude* de Rosimont, reparaître sous des titres différents ; l'*Avocat sans pratique*, l'*Avocat savetier*, l'*Avocat sans sac*, et avec des variantes plus ou moins considérables, comme un fonds commun abandonné à toutes les exploitations particulières et que chacun pouvait s'approprier à son gré, avec quelques arrangements de sa façon (2).

Revenons à la comédie.

I

Comme nous l'avons dit, elle avait semblé bannie du théâtre pendant la durée du règne de

(1) V. ce *Récit* dans les *Variétés historiq. et litt.* d'Édouard Fournier, t. IV, p. 285. On ne saurait tirer une conclusion absolue de ces différences, puisque l'auteur avoue que sa relation « n'est faite que sur le rapport d'autrui » ; cependant il en est quelques-unes qui ne s'expliqueraient pas d'une façon suffisante sans changements introduits après coup, même depuis la première représentation à Paris.

(2) V. nos *Contemporains de Molière*, in-8, t. III, 316-17, et nos *Petites Comédies rares et curieuses du* XVII*e siècle*, t. II, notice de l'*Avocat sans pratique*. M. Ed. Fournier a écrit, en tête de son édition de Gaultier-Garguille, dans la Bibliothèque elzévirienne, une longue notice, un peu confuse, sur *la Farce et la chanson au théâtre avant* 1660.

Henri IV. Un an après la mort du Béarnais, Larivey publia ses trois dernières pièces, mais il est impossible de les séparer de celles qu'il avait données trente-deux ans auparavant, et nous allons jeter un coup d'œil sur l'ensemble de son œuvre.

Les six premières « comédies facétieuses de Pierre de Larivey, Champenois, à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens », sont le *Laquais*, la *Veuve*, les *Esprits*, le *Morfondu*, les *Jaloux*, et les *Escoliers*. Les trois dernières, qu'il venait de retrouver, dit-il, dans ses vieux papiers, et qui devaient être suivies encore de trois autres, si la mort ne l'eût arrêté, s'intitulent la *Constance*, le *Fidèle* et les *Tromperies*. Toutes sont en cinq actes, en prose. Dans son plus grand effort d'invention, Larivey, il ne faut pas le perdre de vue, n'est qu'un arrangeur qui accommode à la française des pièces étrangères ; le plus souvent même, c'est un simple traducteur. Ses neuf pièces, sans aucune exception, sont tirées de l'italien, et l'on connaît l'original de chacune. Celle peut-être où il a fait le plus de changements, c'est les *Esprits*, — empruntée à Lorenzino de Médicis, — et ces changements, d'ordre tout à fait subalterne, n'ont aucune signification. Larivey *arrangeait*, en francisant le dialogue, grâce surtout à l'emploi des locutions populaires, en modifiant le plan, en changeant le lieu de l'action, les noms des personnages ; en supprimant des scènes et même des rôles, en faisant, en un mot, ce qu'il jugeait nécessaire pour rendre la pièce intéressante à un public français ; mais il ajoutait rarement. Peut-être à ces imitations, ou plutôt à ces traductions

d'écrivains modernes, mêlait-il quelquefois, mais dans des proportions très restreintes, l'imitation des anciens, particulièrement de Térence. L'Espagne devait plus tard devenir la grande source; en ce moment c'était l'Italie. Après Catherine de Médicis, Henri IV allait donner une seconde reine italienne à la France. Après les *Gelosi*, dont l'arrivée précéda de deux ou trois ans les premières comédies de notre auteur, plusieurs troupes italiennes étaient venues tenter la fortune chez nous. S'il faut en croire Grosley, Larivey était lui-même d'origine italienne, fils d'un *Giunti*, Florentin transplanté à Troyes et dont son nom ne serait que la traduction française.

Ceci dit une fois pour toutes, ses pièces, examinées en elles-mêmes, sont intéressantes et pouvaient contribuer utilement à l'éducation de notre théâtre comique. Ce sont des comédies d'intrigue amoureuse, se déroulant à travers un *imbroglio* presque toujours compliqué, sans empêcher toutefois les échappées plus ou moins nombreuses sur la comédie de mœurs et de caractère. On y rencontre beaucoup de maris dupés, de filles séduites, de femmes perdues, de valets fripons. La licence n'y manque pas, mais une licence ou plutôt une crudité purement matérielle : c'est le langage qui est grossier, non le sentiment qui est corrupteur chez lui. Il présente toujours le vice sous des traits hideux et repoussants ; il n'est guère à craindre que ses courtisanes jettent sur le lecteur un charme dangereux. On trouverait même çà et là, dans ces comédies où la décence et le goût sont souvent offensés, des passages d'une certaine élévation morale et de beaux mots partis du cœur,

comme, dans les *Escoliers*, le cri du vieil Anastase, qui, après le malheur de sa fille, se voyant arrêté par les camarades du séducteur qu'il voulait punir de mort : « Allons où ils voudront, dit-il. Que me sçauroient-ils faire ? Car, ayant perdu l'honneur, il ne me chaut de perdre la vie ».

Sans doute l'art en est insuffisant. L'action se morcelle sans cesse, et le plan se dérobe aux regards ; la scène reste souvent vide, et l'attention est obligée de se fractionner et de changer continuellement de personnages et de lieux. La plaisanterie manque trop souvent d'atticisme. Mais le vrai comique éclate en maint endroit. Le dialogue est d'ordinaire assez vif, surtout naturel et vrai ; le style de Larivey, la seule chose peut-être dont on ne puisse reporter à d'autres le mérite, est plein d'une verte saveur et d'une vigoureuse franchise. Indépendamment des locutions familières de la vieille langue, des proverbes et images populaires, il abonde en détails curieux sur la vie et les mœurs. Nulle part enfin on ne trouvera une plus curieuse et plus complète collection des types de notre vieille comédie : le valet bouffon, le pédant, le matamore, le vieillard amoureux, la femme d'intrigue, qu'il appelle d'un nom beaucoup plus énergique. Il multiplie les vieillards dans ses pièces, et les rend volontiers ridicules ; il a toute une collection de Géronte pingres, moroses, rechignés, toujours se plaignant de la jeunesse du jour, ce qui est, d'ailleurs, un des lieux communs de la comédie.

Ses pièces étaient-elles destinées à la représentation, ou simplement à la lecture ? Ont-elles été jouées ?

Aucun document ne le prouve d'une façon certaine, et l'on ne peut tirer nulle conjecture des prologues, puisqu'ils sont pris du texte italien. Cependant elles sont évidemment composées pour la scène : Larivey a soin d'y transporter le lieu des événements en France, et d'y mettre le moins possible de rôles de femmes, qui étaient alors remplis par des hommes, au grand préjudice de l'illusion théâtrale. En outre, un sonnet adressé à notre auteur, et qu'on trouve en tête de sa traduction de Piccolomini, semble le faire entendre. Ajoutons qu'il était l'ami de plusieurs des écrivains comiques du temps, dont les ouvrages ont paru sur la scène : de Le Jars, l'auteur de *Lucelle* (1576), surtout de François d'Amboise, l'auteur des *Neapolitaines* (1584) et de trois autres comédies restées inédites. Le Jars et François d'Amboise avaient écrit tous deux leurs pièces en prose, parce que, dit Le Jars dans sa préface, « négociant les uns avec les autres, l'on n'a pas accoutumé de parler en rhithmes, encore moins les valets, chambrières et autres leurs semblables. » Larivey tient un raisonnement du même genre en tête de son premier recueil : « Non que je veuille inférer, dit-il, que je sois le premier qui faict voir des comédies en prose, car je sçay qu'assez de bons ouvriers en ont traduit quelques-unes ; mais aussi puis-je dire cecy sans arrogance que je n'en ay encore veu de françoises, j'enten qui ayent esté représentées comme advenues en France. » Sans se vanter, il eût pu suivre la loi sévère des critiques « qui veulent que la comédie soit un poème sujet au nombre et

mesure des vers » ; mais il lui a « semblé que le commun peuple, qui est le principal personnage de la scène, ne s'estudie tant à agencer ses paroles qu'à publier son affection, qu'il a plustost dicte que pensée. » Il développe ensuite et appuie d'exemples cette observation, souvent répétée depuis, sous d'autres formes, par les partisans de la même idée.

Il y avait donc là comme une réaction volontaire contre la comédie en vers de la Renaissance, celle des Jodelle, des Grévin, des Remy Belleau. Mais il ne faut point exagérer la portée de l'argument, et il se pourrait bien, quoi qu'en dise Larivey, que la principale, la vraie raison de sa prose fût beaucoup plus simple. Ce serait se méprendre que de chercher une tentative sérieuse d'innovation chez ce traducteur. Le véritable intérêt de son œuvre est d'avoir mis à la disposition et à la portée de nos auteurs comiques le *trésor* emprunté par lui à la comédie italienne. Grâce à cette opération de change, il entra dans la circulation. Chacun y put puiser : par lui la comédie italienne exerça sur la nôtre une action dont il a en partie l'honneur. On trouve dans son théâtre les précurseurs des Frosine et des Scapin, comme des Pancrace et des Marphurius. L'influence qu'il exerça serait suffisamment attestée par les emprunts de Molière et de Regnard (1).

(1) Ils ont pris, par exemple, à la comédie des *Esprits*, l'un le monologue où l'avare réclame sa cassette, l'autre la scène du *Retour imprévu* où Merlin persuade à Géronte que sa maison est hantée par des revenants. *L'Avare* s'est encore inspiré d'une scène de *La Veuve*, et *Le Morfondu* contient le premier germe de l'idée qui fait le fond de *L'École des Femmes*.

Larivey ne fut pas immédiatement suivi dans la voie de la comédie en prose. Quoique les *Corrivaux* de P. Troterel (1612) et sa *Gillette* (1619) soient en réalité des farces, elles n'en sont pas moins en cinq actes et écrits en vers, celle-ci dans ce mètre octosyllabique qui était celui des comédies de la Renaissance et auquel revinrent de loin en loin quelques auteurs comiques secondaires du XVIIe siècle. Troterel se rattache complètement à la période précédente : son style est suranné, quoiqu'il ne soit pas sans verdeur, et son prologue, l'un des types originaux de ces scènes dans la salle toujours assurées d'un succès populaire, est lui-même conforme à une vieille tradition L'intrigue en est à peu près nulle et l'art élémentaire. La licence y va jusqu'au plus étonnant cynisme, tant dans les situations que dans les paroles. Notons toutefois, en cet ouvrage informe et grossier, une chanson à boire agréablement tournée, et le rôle d'un valet fanfaron, goinfre, poltron et libertin. *Gillette*, « comédie facétieuse » comme les *Corrivaux* et à peu près aussi grossière, met simplement en scène — non pas à la façon d'une peinture de mœurs générale, mais plutôt à la manière de maître Faifeu daubant sur le boulanger et la chambrière, dans une farce de la basoche, — les amours d'un gentilhomme campagnard avec sa servante.

Il serait puéril de s'arrêter aux deux ou trois autres misérables farces qui jalonnent les obscurs débuts de la comédie sur notre théâtre, jusqu'aux *Galanteries du duc d'Ossone* (1627), par Mairet, qui semble avoir am-

bitionné d'ouvrir la route dans tous les genres dramatiques. La pièce se sent encore doublement des licences de la farce et de la sotie. Elle a pris pour héros, d'après l'Espagnol Christoval de Silva, un personnage réel, à peine mort depuis quelques années, et qui fut vraiment, comme elle nous le montre, vice-roi de Naples, où il s'était rendu populaire par ses allures à la don Juan, sa gaieté, sa verve et sa magnificence (1). Son cadre est simplement celui d'une aventure galante où pas un personnage n'excite le moindre intérêt, où les femmes, en particulier, malgré la *préciosité* de leur langage, ne sont que des aventurières sans ombre de délicatesse et dignes du plus parfait mépris. Le troisième acte renferme une situation tellement osée et présentée si crûment, qu'on a peine à comprendre comment il put jamais être possible de la mettre sur un théâtre. Voilà l'ouvrage en tête duquel Mairet s'applaudit d'avoir contribué à apprendre aux plus honnêtes femmes et aux plus scrupuleuses le chemin de l'Hôtel de Bourgogne (2). C'est un témoignage que

(1) Les d'Ossone étaient prédestinés à ces hardiesses de la comédie : Boisrobert a mis la duchesse parmi les personnages de la *Belle invisible*.

(2) Dans sa notice sur Mairet (*le Théâtre français au XVI[e] et au XVII[e] siècles*, in 8°), M. Ed. Fournier avance que Mairet, fâché d'avoir vu sa *Silvanire* écrasée par *Mélite* presque aussitôt après sa naissance, voulut opposer à cette *Mélite* les *Galanteries du duc d'Ossone*, en luttant avec Corneille sur le même terrain. Le malheur est que la comédie de Mairet a précédé celle de Corneille (V. les frères Parfaict, IV, p. 339 et 343, notes). M. Ed. Fournier a peut-être confondu dans ce passage la représentation avec l'impression, qui est seulement de 1636.

se rendront souvent encore par la suite nos écrivains dramatiques, mais rarement d'une façon aussi inattendue et aussi imméritée. Pour s'expliquer de telles paroles s'appliquant à un tel ouvrage, on a besoin de se rappeler des pièces comme les *Corrivaux* (1), et cette comparaison suffit tout au plus non à légitimer l'apologie personnelle de Mairet, mais à faire comprendre son illusion. Ajoutons qu'il y a complètement oublié le rôle de réformateur dramatique qu'il venait de prendre dans la *Silvanire*, car il ne s'y préoccupe pas plus des règles que de la décence, comme s'il eût été admis, dès lors, que la comédie était, dans tous les sens du mot, un genre plus libre que les autres.

Les *Galanteries du duc d'Ossone* sont, d'ailleurs, une pure comédie d'intrigue, sans aucune observation de mœurs, sans aucune étude sérieuse de caractères. Il en est ainsi de presque toute la comédie avant Molière, particulièrement chez Rotrou, Scudéry, d'Ouville, Boisrobert, Scarron, comme aussi chez Thomas Corneille, dont les premières comédies ont précédé Molière. Parfois une velléité, une intention confuse de comédie de caractère se trahit dans le titre même d'un ouvrage, tel que *l'Esprit fort* de Claveret, le *Railleur* de Maréchal; mais la comédie de caractère ne se montre

(1) Ce qui n'empêche pas que Troterel lui-même, en tête de sa pièce, jurait l'avoir composée pour animer le lecteur à suivre la vertu, en lui montrant la noirceur du vice. Il est remarquable que ce sont surtout les écrivains les plus osés, — comme encore Larivey et Rotrou — qui ont senti le besoin de se rendre un pareil témoignage, et cette observation ne s'applique pas exclusivement au XVII[e] siècle.

guère d'une façon plus ou moins nette que dans les *Visionnaires* de Desmarets et le *Menteur* de Corneille. Nous étudierons ce courant, pareil à un maigre filet d'eau perdu dans le sable, et dont on a peine à retrouver de loin en loin la trace, jusqu'au jour où il se dégage enfin et se met à couler à pleins bords.

Plus encore que le nom de Mairet, celui de Rotrou se rencontre dans tous les genres dramatiques. Rotrou n'a pas la veine comique abondante et suivie ; il tourne assez vite au sérieux, au noble, au dramatique ; il se laisse emporter aussi par le même goût des aventures romanesques que dans ses tragi-comédies. Il faut une attention extrême pour saisir la différence qui peut séparer la *Bague de l'oubli*, comédie, de l'*Heureuse constance* ou de l'*Heureux naufrage*, tragi-comédie. Nous négligerons ces œuvres intermédiaires pour nous arrêter seulement aux plus caractérisées.

La plupart sont des imitations de l'antiquité. Rotrou paraît avoir eu un goût de prédilection pour Plaute, dont il n'a pas tiré moins de trois ouvrages : les *Ménechmes*, les *Captifs*, les *Sosies*, et il annonçait l'intention de faire d'autres emprunts encore à « cet illustre père du comique », comme il l'appelle dans la préface de sa *Clarice*, sur les pas duquel « il est impossible de s'égarer. »

Dans les *Ménechmes* (1632), Rotrou suit Plaute de près, scène à scène, pendant les quatre premiers actes, sans se priver toutefois de modifier çà et là non seulement les paroles des personnages, mais leurs idées et jusqu'à leur caractère, comme de rectifier, si je puis ainsi dire, le

comique de son modèle par un mélange d'éléments plus graves. Il s'y trouve même quelques traits de satire, qui annoncent Molière, contre les médecins ridicules. Rotrou est loin de la verve étincelante de Regnard, qui pousse à outrance le comique de l'original. On peut lui reprocher de n'avoir pas pris assez nettement son parti, soit de traduire purement et simplement la comédie antique, soit de la transformer à la française, comme devait faire Regnard, et de s'être maintenu dans une région mitoyenne qui donne à sa pièce une physionomie un peu indécise et ambiguë.

Elle n'a pas été néanmoins inutile à Regnard, non plus que les *Sosies* à Molière. On a prétendu (1) que notre grand poète comique aurait jugé utile, avant de donner l'*Amphitryon*, de jeter au feu près de quatre cents exemplaires des *Sosies*. C'est un conte ridicule : l'opération aurait été bien mal conduite et bien inutile, car la pièce de Rotrou est loin d'avoir disparu. Molière ne s'est pas trouvé plus gêné d'y prendre son bien que partout ailleurs : les emprunts qu'il lui a faits sont incontestables et ont été souvent signalés ; il lui doit quelques-uns des plus heureux traits de son œuvre, qu'il n'avait pas trouvés dans Plaute (2). Mais, comme Regnard, Molière a été plus gai que Rotrou : celui-ci laisse toujours percer çà et là l'ambition tragique ; souvent sa plaisanterie tourne court, tandis qu'il s'ar-

(1) Le P. Niceron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, t. XVI.

(2) Voir la notice de M. Paul Mesnard sur *Amphitryon*, dans le *Molière* des *Grands écrivains de la France*.

rête avec complaisance, qu'il appuie sur les parties les plus nobles, — le rôle d'Alcmène, l'expression de sa douleur et de sa dignité blessée, la harangue d'Amphitryon aux capitaines :

O Dieux, ô Jupiter, protège mon honneur !

le récit de la naissance d'Hercule, qui finit même par donner son nom à l'ouvrage, peut-être légèrement remanié par Rotrou, lorsque le théâtre du Marais le reprit en 1650, l'année même de sa mort, en l'annonçant comme une grande pièce à machines. La *Naissance d'Hercule* formait alors une sorte de pendant, avec un mélange de personnages et de scènes comiques, à l'*Hercule mourant*. Comme dans les *Ménechmes*, Rotrou y a suivi Plaute de près, sauf au dernier acte, où, en voulant introduire des scènes nouvelles, il a répété des situations antérieures, sans les renouveler suffisamment. Son imitation a de la facilité, de l'élégance et de la verve ; elle n'était pas indigne du long succès qu'elle obtint.

Le sujet des *Sosies* devait séduire Rotrou comme une mine inépuisable de quiproquos. Le choix de l'*Amphitryon* après les *Ménechmes* est caractéristique. Celui des *Captifs* (1638) l'est aussi, mais à un autre point de vue. Les *Captifs* sont la plus grande et la plus morale des pièces de Plaute, et Rotrou obéissait à son penchant pour le sérieux en s'arrêtant à elle plutôt qu'à l'*Aulularia* ou au *Miles gloriosus*. Dans cette nouvelle imitation, il a mis plus du sien que dans

les précédentes : trouvant l'action trop simple, il a voulu la renforcer, mais les épisodes de son invention ne sont pas toujours très heureux. Comme œuvre dramatique, c'est une de ses plus médiocres ; on y peut louer du moins l'élégance et la tenue d'un style qui semble s'être purifié en se retrempant à la source latine.

La plus gaie, la plus vive des comédies de Rotrou, celle où il a le mieux montré de quoi il pouvait être capable en ce genre, c'est la *Sœur* (1645), pièce d'intrigue, extrêmement compliquée. On y retrouve tout le bagage, — enlèvement, esclavage, rachat, substitution d'enfant, reconnaissance, — que charrie sans cesse la littérature dramatique de l'époque, particulièrement dans les pièces d'aventures de Rotrou ; seulement la nuance comique est plus prononcée et plus soutenue. On se perd au premier acte, et on ne se retrouve dans les détails presque inextricables de cette fourberie extravagante, machinée par Lélie et son valet Éraste, espèce de Scapin avant la lettre, que grâce à une attention vigilante. Éraste, envoyé par son père en Turquie pour racheter sa mère et sa sœur, enlevées par des corsaires, s'est arrêté en route, à Venise, où il est tombé éperdument épris d'une servante d'auberge. Il la ramène et la fait passer pour sa sœur, après l'avoir épousée secrètement. Le père, dupe de la supercherie, croit que son fils est allé à Constantinople et que sa femme est morte en captivité. Divers incidents se jettent au travers de la situation. Le vieil Anselme veut marier sa prétendue fille Aurélie, ainsi que son fils :

il faut s'ingénier pour détourner ce coup sans éveiller ses soupçons. Puis Géronte, un ami d'Anselme, qui revient de Turquie, lui apprend qu'il a vu sa femme en vie à Constantinople ; il lui remet même une lettre de sa main : Anselme est bien forcé de se rendre à cette preuve. Mais ce n'est pas tout : Géronte lui déclare encore avoir rencontré à Venise, versant à boire dans un cabaret, celle qu'il prend pour sa fille. Nouveau coup plus rude, et plus difficile à parer. On en vient à bout pourtant, grâce aux ressources de l'esprit d'Éraste.

A peine est-ce fini, que voici un nouveau péril : rien moins que l'arrivée subite de M[me] Anselme en habit turc.

> Les Turcs sont aujourd'hui déchaînés contre nous,

s'écrie Éraste. Lélie est partagé entre la joie de retrouver sa mère, qu'il avait pourtant si mal cherchée, et la douleur de voir son imposture découverte et la sécurité de son amour menacée :

> Quoi ! vous êtes ma mère ! O dure loi du sort
> Qui mêle l'amertume à cet heureux transport,
> Et dont l'ordre fatal veut que dans la nature
> On ne goûte jamais de douceur toute pure !...
> Ce m'est un désespoir sensible au même point
> Que l'ennui de la voir et de ne la voir point.

Il prend le parti de lui tout avouer, et cette bonne mère, sans lui garder rancune de la désinvolture avec laquelle il l'a laissée en esclavage, lui promet de

ne point déranger l'échafaudage audacieux de sa supercherie. En effet, à peine Aurélie se montre-t-elle que Mme Anselme la serre dans ses bras avec transport :

C'est vous, ma chère fille !
Quoi ! l'œil qui tant de fois pleura votre trépas
Vous retrouve aujourd'hui pleine de tant d'appas !

Lélie et son valet échangent les témoignages de leur admiration :

Elle feint bien, Eraste.
— O Dieu ! l'habile femme !

Mais elle ne feint pas du tout : Aurélie est réellement sa fille ; elle l'a reconnue tout de suite. Cette révélation plonge Lélie dans le désespoir : il ne retrouve une sœur que pour perdre une amante adorée, une femme même, puisqu'ils sont unis par un mariage secret. Voilà une vilaine situation ! Toutefois, n'ayez crainte : s'il s'est trouvé que cette pseudo-fille était la vraie fille, il va se trouver maintenant que cette vraie fille redevient fausse. Elle a été changée en nourrice. Par suite de ce second coup de théâtre, tout est de nouveau pour le mieux. Je passe les complications, les entre-croisements et les scènes épisodiques. Parmi celles-là, il suffit, mais il importe de rappeler celle où le Covielle de la pièce converse en un turc de fantaisie avec un véritable Turc, dont il traduit les réponses à sa guise. Il ne paraît guère possible de douter que Molière ne

se soit souvenu du troisième acte de la *Sœur* en écrivant le quatrième du *Bourgeois gentilhomme*. C'est là pour Rotrou une gloire dont il faut sans doute restituer une partie à l'auteur qu'il a dû suivre, mais dont il est en droit de garder quelque chose.

Elle est vivement menée, elle marche d'un pas alerte, elle se joue des difficultés, qu'elle noue et dénoue sommairement, avec prestesse et dextérité ; elle est d'un tour aisé et amusante d'un bout à l'autre, cette pièce de la *Sœur*, mais elle fait bon marché de la vraisemblance, et rien ou presque rien n'y est étudié dans la nature. Il en est pour notre comédie à ses débuts à peu près ce qu'il en a été pour la tragédie au temps d'Alexandre Hardy : le besoin qu'elle ressent avant tout est celui du mouvement. Il semble que les auteurs, comme le public, s'enivrent du bruit des scènes, du choc des situations, de l'agitation des personnages, du va-et-vient de l'intrigue, que la complication des aventures soit leur idéal et qu'elle leur suffise. P. Corneille, dans ses premières pièces, n'échappe point à cette loi générale.

Scudéry, qui retombera bientôt dans l'ouvrage d'intrigue pure avec le *Fils supposé*, vraie tragicomédie romanesque toute bourrée d'incidents, donne en 1634 une assez intéressante *Comédie des comédiens*, où la vie de théâtre est mise en scène beaucoup plus complètement que dans l'*Illusion comique*. Déjà, l'année précédente, un sieur Gougenot, peu connu dans l'histoire littéraire, avait composé une *Comédie des comédiens*, qui n'est pas sans rapport avec celle de Scu-

déry (1). Le principal intérêt des deux *Comédie des comédiens* est beaucoup plus un intérêt de curiosité qu'un intérêt dramatique : elles lèvent la toile de fond et nous introduisent dans les coulisses, comme, trente ans plus tard, Molière le fera encore dans l'*Impromptu de Versailles*. De tout temps, le public a aimé cette initiation aux petits secrets du théâtre, mais les trois pièces de Gougenot, de Scudéry et bientôt de Corneille, se produisant coup sur coup, ont une signification particulière : il y a là plus qu'un accident isolé, et l'on y peut voir un signe de l'attrait que le théâtre, à cette aube où s'annonçait le jour déjà proche, exerçait sur les imaginations.

Le tragique Du Ryer a fait, lui aussi, une comédie, une seule : les *Vendanges de Suresne* (1635). Au lieu de la comédie populaire, du tableau rustique dont ce titre donne l'idée, il n'a écrit qu'une pièce d'intrigue, d'allure lente, de physionomie froide et sans couleur, où quelques mots seulement rappellent, pour la forme, que l'action se passe à Suresnes, parmi des vignerons. Notons-y pourtant quelques traits satiriques contre les mauvais poètes, contre les beaux esprits impuissants et jaloux qui critiquent tout haut au théâtre; contre

(1) Toutes deux présentent cette même particularité qu'elles sont partie en prose, partie en vers : celle de Gougenot, écrite en prose pendant les deux premiers actes, se continue par une pièce en vers, que jouent les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne; celle de Scudéry, qui commence également en prose, renferme une églogue et une tragédie pastorale : il se flattait donc en intitulant son ouvrage: « poème de nouvelle invention ».

l'estime que chaque femme, même laide, fait de sa beauté :

Florice, toute fille a cette vanité
Qu'elle croit surpasser sa compagne en beauté ;
La plus laide s'estime, elle juge pour elle,
Et parce qu'elle s'aime, elle se trouve belle...
Ainsi, de tous côtés, nous voyons chaque jour
Que celle qui fait peur croit donner de l'amour.

C'est là bien peu de chose, et le style comique de Du Ryer est autrement gauche et embarrassé que son style tragique. Mais dans ces premiers bégaiements de la comédie, nous ne rencontrons jamais sans plaisir et sans espoir ces petits traits de mœurs semés en passant, ces touches légères où l'on peut saisir unr idée d'observation naissante, par exemple encore une tirade sur l'argent, qui n'est pas d'une grande nouveauté sans doute, mais qui fait penser à la satire de Boileau :

L'argent est la vertu qui fait priser les hommes ;
Il fait voir de l'esprit en ceux qui n'en ont pas,
A la même laideur il donne des appas ;
Enfin, pour réparer l'esprit et le visage,
C'est le fard le plus sûr que l'on mette au visage.

Le rôle de la villageoise Lisette, celui du vigneron Guillaume, que l'auteur avait destiné peut-être au célèbre bouffon Gros-Guillaume, car il y est fait allusion à sa rotondité, sont assez plaisants, et l'on peut signaler tout au moins une intention de comédie dans celui du

vieil avare Crisère, qui change naïvement d'avis selon la richesse des gens à qui il a affaire.

Depuis Larivey, d'Ouville est le premier écrivain dramatique qui se soit voué, non pas exclusivement, mais spécialement, à la comédie. Nous n'avons plus affaire avec lui, comme avec Mairet, Scudéry et Du Ryer, à un homme qui n'a abordé ce genre qu'en passant : sur ses dix pièces de théâtre, sept sont des comédies pures, et une ou deux autres pourraient également s'intituler ainsi.

Ant. Le Metel d'Ouville était frère de Boisrobert, qui le précéda au théâtre de quelques années, mais qui n'écrivit sa première comédie que huit ans après lui. On lui doit un recueil de contes gaillards et facétieux que recherchent les amateurs, où les *ana* ont puisé à pleines mains et pour lequel il avait pris lui-même un peu partout. On a dit quelquefois qu'il n'avait été dans ses *Contes aux heures perdues*, comme dans son théâtre, que le prête-nom de Boisrobert, — hypothèse toute gratuite, suggérée par le rapprochement naturel qu'on fait entre ce recueil et le talent de conteur du favori de Richelieu. Pourquoi Boisrobert aurait-il pris un prête-nom pour les pièces attribuées à d'Ouville, puisqu'il n'en a pas signé moins de dix-huit qui ne sont point d'un caractère plus édifiant ? L'abbé Mondory, comme on avait surnommé Boisrobert, pilier de l'Hôtel de Bourgogne, n'était point d'un caractère si timoré, et il n'est pas une seule des comédies de d'Ouville qui fût pour causer quelque scrupule à l'auteur de la *Belle invisible*.

D'Ouville est le premier qui ait imaginé d'exploiter l'Espagne d'une façon suivie pour les comédies, comme on le faisait depuis plusieurs années déjà pour la tragédie et la tragi-comédie. Rotrou a principalement emprunté à l'Espagne celles de ses œuvres qui se rattachent à ces deux derniers genres : pour la comédie, il s'inspira surtout de Plaute et de l'Italien Sforza d'Oddi. Mais de sa première à sa dernière pièce, d'Ouville n'a guère fait d'infidélité à l'Espagne.

Son œuvre de début, *l'Esprit follet* (1641), pourrait dispenser de lire les autres. C'est la meilleure de toutes et celle qui est demeurée le plus longtemps au répertoire, soit par elle-même, soit par l'imitation de Hauteroche, puis de Collé. D'Ouville l'a tirée de la *Dama duende* de Calderon, mais en l'adaptant au cadre de Paris. Il y a là, entre d'Ouville et Boisrobert, une différence qu'il n'est pas sans intérêt de faire ressortir. Si l'on compare les comédies des deux frères, on trouve d'abord qu'elles se ressemblent assez pour favoriser l'opinion de ceux qui les attribuent au même auteur ; avec plus d'attention, on voit que non seulement d'Ouville entend mieux la marche du théâtre et met plus de comique dans son dialogue, mais qu'il fait toujours un effort pour franciser ses imitations. Boisrobert laisse la scène à Madrid ou à Naples et il ne dérange rien au costume ; d'Ouville transporte invariablement la scène à Paris. Le plus souvent, ce changement de scène est purement fictif : c'est une simple modification d'étiquette, qui laisse subsister le fond et entraîne tout au plus quelque indication jetée en passant, où l'on nomme

les Tuileries, le cimetière des Innocents, le Palais, l'Hôtel de Bourgogne. Dans *l'Esprit follet*, l'effort va un peu plus loin : dès les premiers vers, Florestan célèbre les récents travaux et la transformation de Paris, presque dans les mêmes termes où Dorante et Géronte le feront l'année suivante dans le *Menteur* :

> Oui, Paris en effet est l'abrégé du monde :
> Dans l'enclos de ses murs toute merveille abonde,
> Et je ne l'aurais pas sans doute reconnu
> Depuis dix ans entiers que je n'y suis venu.
> Cent palais d'un désert, une cité d'une île,
> Et deux de ses faubourgs enfermés dans la ville,
> Ces fameux changemens que maintenant j'y vois
> Marquent bien la grandeur du plus puissant des rois.

Tournez quelques pages, et vous allez rencontrer un éloge de la comédie,

> Qu'on a mise à tel point, pour en pouvoir jouir,
> Que la plus chaste oreille aujourd'hui peut l'ouïr.

Nous reconnaissons là le témoignage, plus ou moins mérité, que notre théâtre ne se lasse pas de se rendre alors, dans la joie et l'orgueil de l'essor qu'il vient de prendre, en élevant à la dignité d'une scène les tréteaux primitifs, — celui que se rendaient déjà Mairet et Rotrou quelques années auparavant, que tant d'autres répéteront plus tard, depuis Scarron jusqu'à Saint-Evremond.

L'*Esprit follet* est une comédie d'intrigue pure, vive,

amusante, lestement conduite et que de légers remaniements rendraient fort agréable à voir encore aujourd'hui. Les portes dérobées, les fausses clefs, les tours de passe-passe, les rencontres mystérieuses, les apparitions inattendues, les disparitions qui ressemblent à des escamotages, y jouent un rôle considérable. La versification, peu correcte et négligée, y est, comme l'action, d'une allure cavalière. Le valet Carrille, spécialement chargé de la partie comique, ressemble au Sganarelle de *Don Juan:* quand son maître Florestan veut se mettre en rapports avec l'esprit follet, il éprouve les mêmes frayeurs et les exprime de la même façon que celui-ci lorsque don Juan invite et raille le commandeur. La pièce finit par tourner à la tragi-comédie romanesque. Le style s'élève et arrive à une émotion éloquente au moment où Licidas découvre Florestan chez sa sœur. Pour rendre pleine justice à la pièce, il ne faut pas oublier qu'elle est antérieure non seulement à Molière, mais même au *Menteur*.

L'année suivante, d'Ouville donna les *Fausses vérités, ou croire ce qu'on ne voit pas, et ne pas croire ce qu'on voit* (1). Le sous-titre suffirait à en indiquer l'origine espagnole ; et, en effet, c'est encore Calderon qui lui a fourni son thème. L'*Esprit follet* avait si bien réussi que d'Ouville crut n'avoir rien de mieux à faire que de retourner à la même source. L'ouvrage s'intitulerait tout aussi justement : *Aimer sans savoir qui*, comme

(1) Une des nouvelles tragi-comiques de Scarron est intitulée : *Ne pas croire ce qu'on voit.*

une autre comédie de d'Ouville, ou l'*Inconnue*, comme la pièce de Boisrobert qui reproduit absolument le même sujet. Et ce titre des *Fausses vérités* pourrait servir à une foule d'autres comédies analogues ; de fait, il se reproduit sans cesse avec quelques variantes : les *Apparences trompeuses*, les *Fausses apparences*, les *Soupçons sur les apparences*, etc.

C'est que, au fond, rien n'est plus monotone que l'invention de ces intrigues, sous leur variété de surface. Les *Fausses vérités* ressemblent elles-mêmes beaucoup à l'*Esprit follet* (1). Toutes proportions gardées, il en est des pièces de d'Ouville comme des comédies espagnoles de Calderon et de Lope, ou encore comme des vaudevilles de M. Scribe : elles amusent d'abord, mais on s'en fatigue vite, et on en vient à ne plus les discerner facilement l'une de l'autre, parce que, au lieu de reposer sur l'étude des caractères et de la nature humaine, elles ne reposent que sur des incidents dont les combinaisons se répètent.

Les *Fausses vérités* sont peut-être la plus enchevêtrée de toutes. Quel parti n'en tirerait pas un homme tel que M. Sardou ! L'auteur semble avoir voulu y réunir toutes les combinaisons disséminées dans ses autres comédies : la jeune femme se rencontrant aux Tuileries avec un cavalier amoureux d'elle et qui ne la connaît pas, quoiqu'elle demeure dans la même maison et qu'elle soit la sœur de l'ami chez qui il loge ; lui don-

(1) D'Ouville va lui-même au-devant de l'objection en la mettant sous forme de plaisanterie dans la bouche d'un valet (III, sc. 3).

nant des rendez-vous chez une amie; surprise par l'arrivée inattendue du père, ce qui amène des ricochets de méprises, de quiproquos et de substitutions de personnes dont nous ne pouvons donner qu'une légère idée. Florimonde obtient d'Orasie qu'elle cache Lidamant pour le soustraire à la vue de son père; au moment où celle-ci va le faire évader, elle en est empêchée par l'entrée de son propre amant à elle, qui n'est autre que Léandre, le frère de Florimonde. Orasie, inquiète, le supplie de partir; mais il est surpris lui-même par le retour du fâcheux vieillard. Il cherche à se cacher en toute hâte, ouvre, malgré les efforts d'Orasie, la porte du cabinet où elle a tout à l'heure poussé Lidamant, l'aperçoit et demeure naturellement convaincu que sa maîtresse le trompe. Le voilà furieux : ayant trouvé moyen de sortir, il guette ce prétendu rival dans la rue, puis s'impatiente, remonte, ne trouve personne et se glisse dans le cabinet pour y joindre celui qu'il cherche. Pendant ce temps, Orasie avait été emmenée par son père, et la soubrette avait profité de la circonstance pour faire sortir Lidamant par une autre porte. Orasie revient sans savoir ce qui s'est passé, croit ouvrir à Lidamant et se trouve en face de Léandre, qui la traite avec une violente ironie, sans vouloir écouter ses explications. Elle ne tarde pas, toutefois, à reprendre le dessus. La situation, qui fait songer au deuxième acte du *Mariage de Figaro*, se complique et se renforce encore, jusqu'à la conclusion inévitable du double mariage final. Mais je renonce à poursuivre cette analyse où je me suis un peu témérairement lancé.

Ajoutons du moins que tout le mérite des *Fausses vérités* n'est point dans l'ingénieuse combinaison des incidents : au milieu de cet entassement d'aventures, quelques traits heureux de caractère et d'observation ont trouvé place. Les aphorismes d'Orasie en matière d'amour sont d'un cœur expert et d'un esprit délicat :

> Voyons comment ce volage s'excuse :
> Encore qu'on nous mente en telles actions,
> Nous désirons avoir des satisfactions.
> Qu'elle soit vraie ou fausse, elle aura de la grâce,
> Et j'aurai le plaisir du moins qu'il me la fasse.

Léandre imagine de lui dire, pour se justifier, que, s'il a paru soupirer pour Iris, il ne voulait que s'instruire, s'essayer à aimer Orasie :

> Dieux, que cette raison est absurde et frivole !
> L'Amour, pour être instruit, ne va point à l'école...
> Il est docte en naissant et n'apprend que de soi.

Léandre file alors une comparaison ingénieuse qui dut charmer le petit monde précieux. Il se compare à un aveugle-né qui brûle de connaître le soleil et de lui rendre ses hommages : ayant recouvré la vue au milieu de la nuit, il prend une brillante étoile pour le soleil, mais reconnaît son erreur dès que vient l'aurore et que l'étoile s'efface devant l'astre du jour.

Saint-Marc Girardin, qui ne dédaigne pas de rechercher, dans notre théâtre du deuxième et du troisième ordre, les traits épars de la peinture des passions, quelquefois à peine ébauchés, pourvu qu'ils soient justes et

expressifs, a consacré quelques pages à mettre en lumière celle de l'amour jaloux dans l'ouvrage qui nous occupe (1). Il montre que d'Ouville a su « exprimer avec assez de grâce et de vérité les dépits et les souffrances des jalousies réciproques qui se font jour, sans pouvoir se développer, à travers la multiplicité des incidents. » Et il signale également, dans l'*Absent chez soi*, la pièce qui suivit de près celle-ci, une peinture du dépit amoureux dont il lui paraît à peu près impossible que Molière ne se soit pas souvenu, sans parler de quelques traits que d'Ouville pourrait bien lui avoir fournis également pour son *Mariage forcé*. Après avoir cité *in extenso* la grande scène où Élise et Clorimant, croyant se cacher l'un à l'autre sous les noms de la soubrette et du valet, sans parvenir à se tromper, échangent à la fenêtre leurs explications et leurs récriminations, il ajoute : « Je suis encore moins frappé peut-être de la ressemblance des deux scènes (celle de d'Ouville et celle de Molière) que de leur mérite presque égal. Comment d'Ouville a-t-il pu presque égaler Molière, tout en le précédant ? Il a compris d'avance, cette fois, le secret qui fait la supériorité de Molière : il a cherché et trouvé l'intérêt et l'agrément de la comédie dans la peinture fidèle des passions plutôt que dans la complication des aventures » (sans négliger toutefois, il s'en faut, cette complication, qui reste toujours son véritable idéal). « La scène est bien inventée et bien conduite... Ces deux amants qui se sont juré de ne plus se revoir, et qui

(1) *Cours de littérature dramatique*, t. V, ch. 82.

saisissent ardemment l'occasion de s'entretenir sous le nom et l'habit de leur valet et de leur suivante ; qui se reconnaissent dès le premier mot de la conversation, mais qui croient l'un l'autre se tromper et se servent de leur ruse pour se dire ce qu'ils ont sur le cœur ; la passion qui rompt tout, ces artifices, ce portrait que Clorimant va briser, ces lettres qu'il veut déchirer, mais qu'il regarde une dernière fois et qu'il épargne aussitôt ; ces cartes que le valet a dans sa poche et qu'il donne à son maître, qui les déchire en guise des lettres d'Élise ; ce cri de joie et de triomphe qui échappe à Élise, quand elle sait que ce sont des cartes et non point des billets d'amour que Clorimant a déchirés, ce sont là des traits de passion heureusement saisis et heureusement rendus : tout cela annonce la comédie de Molière, qui va bientôt venir. »

Oui, il est vrai que d'Ouville a su exprimer dans l'*Absent chez soi* les accents de la jalousie et du désespoir amoureux, et nous pourrions ajouter d'autres traits encore à ceux qu'a recueillis Saint-Marc Girardin. Quand Clitandre vient solliciter son pardon de Diane, — car l'intrigue amoureuse est en partie double, comme toujours, sans compter les valets (1), — celle-ci résiste

(1) Nulle part ces scènes symétriques et parallèles où les valets répètent entre eux les amours et les brouilles de leurs maîtres, rompant, changeant, revenant, se quittant, à l'exemple de ceux qu'ils accompagnent, ne sont aussi développées que dans l'*Absent chez soi*. Elles ont certainement servi au *Dépit amoureux* ; mais celles de Molière sont bien autrement piquantes, et d'Ouville ne sait pas s'arrêter à temps.

d'abord et finit par s'écrier : « Dis-moi du mal d'Elise. » Il s'exécute, et elle alors : « Je te pardonne tout. » Elle est assurément fort pathétique, la belle scène de douleur et de reproches entre Clorimant et Elise, par qui il se croit trahi. Pourquoi faut-il qu'à ces cris du cœur, d'une vérité et d'une émotion frappantes, se mêlent des pointes où perce le mauvais goût du temps !

Les caractères de Clorimant et de Clitandre sont bien tracés et font contraste l'un avec l'autre dans l'expression des mêmes sentiments : le premier, passionné, fougueux, tout de feu ; le second, s'enflammant à première vue, mais se refroidissant de même, inconstant, volage, irrésolu, inquiet et mécontent de ce qui l'a d'abord transporté de joie, plein de repentirs et de retours en arrière, allant jusqu'à imaginer de vils artifices pour se ressaisir.

La *Dame suivante*, *Aimer sans savoir qui*, *Les Morts vivants*, jouées toutes trois en 1645, toutes trois tirées encore de Calderon et de Lope, offrent le même enchevêtrement d'intrigues, le même entre-croisement de méprises, de supercheries, de déguisements, de substitutions. La *Coiffeuse à la mode* (1646), fort platement écrite, rentre dans la nombreuse catégorie des ouvrages qui ne tiennent point ce que leur titre promet. On s'attend à y trouver tout au moins des renseignements sur les modes et les usages, et l'on est déçu. Les passages en rapport avec le titre de la pièce sont aussi rares que courts. Il ne faut pas oublier que d'Ouville emprunte toujours au delà des Pyrénées : même en transférant l'action à Paris, il se borne à quelques traits

épars et légers de couleur locale et porte tout son effort sur l'intrigue.

D'Ouville était évidemment doté d'une facilité rare et dangereuse : ses dix ouvrages se sont succédé coup sur coup, en un petit nombre d'années. Il entendait le théâtre, mais le principal honneur de la conduite de ses pièces et de l'imagination qui s'y montre revient aux Espagnols, si richement doués pour la vivacité de l'invention dramatique. Un tel genre était d'ailleurs tout à fait approprié aux usages de l'époque : le masque dont se servaient habituellement les femmes, en favorisant l'incognito, les rendez-vous mystérieux, les surprises et les méprises, les quiproquos, les substitutions de personnes, enlevait au manège qui en fait le fond une grande partie de son invraisemblance.

Le frère de d'Ouville, Boisrobert, avait débuté au théâtre par des tragi-comédies et des tragédies. Sa première comédie, l'*Inconnue*, qui ne fut même imprimée que sept ans plus tard, est seulement de 1646. Les analogies sont grandes entre les deux frères : tous deux s'inspirent de l'Espagne ; tous deux cultivent l'imbroglio romanesque, où de « fort honnêtes » filles, dont on ne voit jamais les mères, font toutes les avances, courent après les cavaliers, se rendent chez eux, les reçoivent chez elles, trouvent fort simple de se faire enlever et n'ont d'autre occupation que l'amour. Il en est ainsi chez Rotrou aussi bien que chez d'Ouville et Boisrobert, et dans presque toute la comédie antérieure à Molière. Cette physionomie générale, elle la doit surtout au

théâtre espagnol, lors même qu'elle n'en est pas directement tirée. La chaleur du climat et la chaleur du sang, la tradition des romans de chevalerie mêlée à l'atavisme moresque, une galanterie raffinée, jointe à l'abandon des mœurs, expliquent ce caractère de la scène au delà des Pyrénées : « Comme toute la galanterie des Espagnols est venue des Maures, dit Saint-Evremond (1), il y reste je ne sais quel goût d'Afrique, trop extraordinaire pour pouvoir s'accommoder à la justesse des règles. Ajoutez qu'une vieille impression de chevalerie errante, commune à toute l'Espagne, tourne les esprits des cavaliers aux aventures bizarres. Les filles, de leur côté, goûtent cet air-là, dès leur enfance, dans les livres de chevalerie et dans les conversations fabuleuses des femmes qui sont auprès d'elles. Ainsi les deux sexes remplissent leur esprit des mêmes idées, et la plupart des hommes et des femmes qui aiment prendraient le scrupule de quelque amoureuse extravagance pour une froideur indigne de leur passion ». Notre comédie française, une fois dégagée de cette influence, a plus de bon sens, de mesure, de régularité, et l'amour y tourne en conversations d'une tendresse ingénieuse et spirituelle, au lieu d'y éclater en aventures extraordinaires et inextricables.

Boisrobert, quoique fort négligé sans doute et assez peu correct, écrit néanmoins et versifie mieux que d'Ouville. D'autre part, il va d'un pas moins vif et s'attarde volontiers aux détails romanesques. Il n'a pas tout em-

(1) *Sur nos comédies, excepté celles de Molière.*

prunté comme d'Ouville ; deux ou trois comédies sont de son propre fonds, bien françaises et parisiennes : les *Trois Oronte*, la *Belle plaideuse*. Mais lorsqu'il imite les Espagnols, au lieu de changer le lieu de la scène, il préfère laisser aux pièces qu'il adopte un cachet exotique, comme pour leur donner une couleur plus romanesque encore. La seule exception qu'on puisse noter est la *Jalouse d'elle-même* (1649), tirée de Tirso de Molina, dont il a transporté l'action à Paris, sur le quai et dans l'église des Augustins. Léandre y tombe amoureux d'Angélique à la seule vue de sa main, son visage étant caché par le masque, et se croit épris d'une inconnue et infidèle à sa promise, tandis qu'Angélique n'est autre que celle-ci. C'est tout à fait une comédie de d'Ouville. Mais il n'en est pas ainsi de sa première pièce ni des suivantes.

L'*Inconnue* (1646), nous l'avons déjà dit, n'est qu'une sorte de variante des *Fausses vérités* de son frère, une nouvelle épreuve tirée du même original. Il se produit de temps à autre, dans la littérature dramatique, de ces courants étranges où un sujet s'empare si bien des imaginations que le public veut le retrouver partout et que dix auteurs le reprennent sous des formes différentes. Il en devait être ainsi pour le *Festin de Pierre*, un peu plus tard. Douze à quinze ans avant que la pièce de Tirso de Molina commençât à s'acclimater sur la scène française, la *Maison à deux portes* de Calderon avait suscité presque autant d'imitateurs. Dans sa dédicace à Mazarin, Boisrobert lui présente avec confiance ce sujet, « tout plein de surprises agréables... qui a fait tant de

bruit sous un autre titre sur tous les théâtres d'Espagne et d'Italie ». En France, outre d'Ouville et Boisrobert, elle inspira encore Th. Corneille à ses débuts. Sa première comédie, les *Engagements du hasard* (1647), est tirée de deux pièces de Calderon dont l'une porte le même titre et dont l'autre est la *Maison à deux portes :* de là des analogies avec l'*Inconnue* qui le firent accuser de plagiat ; il s'en explique assez longuement dans son épître dédicatoire, où il rend hommage à Boisrobert, qui « tourne les choses d'une manière si galante », qui « donne tant d'agrément aux inventions les plus stériles et les plus déréglées des originaux espagnols qu'il semble qu'il n'appartient qu'à lui seul d'en faire des copies qui les effacent », et il proteste, non peut-être sans une certaine ironie, mais bien dissimulée, qu'il hasarderait trop à mesurer ses forces « avec un si redoutable rival ».

La versification de l'*Inconnue* est supérieure à celle des *Fausses vérités*, et le rôle de Filipin, que Boisrobert y introduit comme dans ses pièces *françaises*, quoiqu'il ait laissé le lieu de l'action à Madrid, est dessiné d'une façon comique dans sa poltronnerie narquoise, sa crédulité goguenarde et raisonneuse. On retrouve Filipin dans la *Folle gageure, ou les divertissements de la comtesse de Pembrock* (1651), empruntée à Lope de Vega, égayant l'ouvrage par ses subtilités et ses ruses picaresques. La pièce, mêlée de romances et de madrigaux, est d'un tour galant : on y voit passer des poètes, des musiciens, des chanteurs, des joueurs de luth. La cour de la comtesse de Pembrock est à la fois

une sorte de cour d'amour et de petite académie.

Filipin reparaît encore, avec ses traits de Scapin, dans les *Trois Oronte* (1653), mise en œuvre de l'anecdote des trois Racan, qu'on peut lire dans Tallemant des Réaux. Elle avait beaucoup amusé la cour et la ville : « Boisrobert joue cela admirablement, ajoute l'auteur des *Historiettes*... Il les a joués devant Racan même, qui en riait jusqu'aux larmes. » Son succès le poussa à agrandir sa bouffonnerie de société aux proportions d'une comédie : ce fut, nous dit-il dans sa dédicace, par l'ordre exprès du roi qu'il écrivit cette pièce pleine de bonne humeur, tissu de fourberies assez curieusement contrariées, redoublées et entre-croisées, qui se déroule à Paris, mais où l'on peut relever à peine quelques détails de mœurs bien légers et bien insignifiants.

Boisrobert aimait à profiter ainsi de l'actualité, et il lui arriva à plusieurs reprises de mettre en scène quelqu'un de ses contemporains, après s'en être amusé avec ceux qui riaient de ses bouffonneries. Tallemant des Réaux nous apprend (1) que la ladrerie proverbiale du président de Bercy lui inspira une scène de la *Belle plaideuse* (1655). On racontait que le président avait été présenté comme prêteur à son propre fils, qui cherchait à emprunter à gros intérêts. Plus tard, Molière tirera lui-même parti de cette rencontre dans *l'Avare*, et ce n'est pas le seul endroit de sa pièce qui ait fourni quelques matériaux au chef-d'œuvre de notre grand poète

(1) *Historiettes* de Boisrobert.

comique. Celui-ci pouvait d'autant mieux y reprendre son bien que la *Belle plaideuse*, qui ne fut jamais représentée, par considération pour le président, avait été vite oubliée. Il y a quelque velléité de comédie dans cette pièce toute d'intrigue, ingénieuse, plaisante, d'une action rapide et serrée. Mais les caractères sont outrés ou n'existent pas, l'esprit tombe dans la charge, la plaisanterie dans la grossièreté ; le style est lâche et d'une négligence extrême. La plupart des personnages sont des fripons, des intrigants de la pire espèce, dont les plus honnêtes ne seraient pas à l'aise devant la justice, et Boisrobert semble trouver toutes leurs gentillesses fort simples : ce ne sont pour lui que des moyens de comique, admis de temps immémorial, et qui ne tirent pas à conséquence (1).

Le titre seul des *Apparences trompeuses* (1655) en dit assez les origines. La pièce de Calderon qui lui a servi de type avait déjà inspiré à de Brosse, dix ans auparavant, les *Innocents coupables*, dont on reconnaît le plan général, les incidents principaux, les situations et le dénouement dans les *Apparences trompeuses*. La question d'invention personnelle mise à part, il y a là une série de quiproquos adroitement agencés et dont nous avons revu plusieurs dans des comédies contemporaines : telle est, par exemple, la situation du gouverneur de Gayette (Gaëte) arrêtant dans un jardin public

(1) Boisrobert, toujours économe de son propre fonds, a repris sans façon un grand nombre de vers de sa *Belle plaideuse* pour les transporter dans l'*Amant ridicule*, petite pièce en un acte, intercalée, quelque temps après, dans un ballet du roi.

sa propre fille qu'il prend pour une autre femme, s'opposant par courtoisie à ce que les gardes lui enlèvent son voile, la sauvant lui-même et la faisant conduire en prison dans ses propres appartements, sans soupçonner qui elle est, alors que chacune de ses paroles fait croire à sa fille qu'il l'a reconnue. Cette situation, présentée avec art et se dénouant subtilement par la substitution d'une autre personne, est presque digne des scènes du *Mariage de Figaro*, où Chérubin est remplacé par Suzanne dans le cabinet, et l'on y trouve jusqu'au saut par la fenêtre. La méprise perpétuelle sur laquelle repose la comédie est si bien soutenue que les rivaux sont rassurés par tout ce qui devrait redoubler leurs alarmes et rejetés dans leurs soupçons par ce qui devrait les effacer. Grâce à l'arrangement ingénieux des circonstances, les explications faites pour dissiper les inquiétudes les confirment, et ces quiproquos naturels, entrecroisés d'une façon qui semble inextricable, embrouillés par des débats où l'on en vient à ne plus s'entendre, par les applications que chacun en fait à d'autres personnes et à d'autres événements, se compliquent encore des feintes et des ruses nécessitées par l'intrigue, si bien que le lecteur finit par perdre pied lui-même et par s'écrier, comme l'un des personnages :

> Vous me feriez tourner tout à fait la cervelle.

Mais la pièce est du moins pleine de mouvement, et ce casse-tête se débrouillait mieux sans doute à la représentation. La comédie n'en est pas encore à l'étude de

la nature et à l'observation des mœurs. Elle cherche à exciter l'intérêt, d'un côté par des aventures en dehors de la vraisemblance, de l'autre par des caractères en dehors de la vérité. Ces deux tendances se tiennent et se répondent.

On les retrouve toutes deux, jointes à une grossièreté de plaisanterie dont il avait recueilli l'héritage de notre vieux théâtre, en la marquant à l'empreinte personnelle de sa verve burlesque, dans les pièces de Scarron. Elles sont également tirées de l'espagnol; mais, en suivant pas à pas l'intrigue de ses modèles, l'auteur du *Virgile travesti* se meut dans ses imitations avec une aisance qui leur donne le caractère et la saveur d'œuvres originales. Il adapte au *gracioso* de Fr. de Rojas (1) le masque bouffon de ce Jodelet dont le nom sert de titre à ses deux premières comédies. C'est lui qui a constitué, pour l'acteur nasillard de la troupe du Marais, ce type grotesque, mais souvent d'une gaieté irrésistible, du valet couard et fanfaron, goulu, ergoteur, fainéant, hâbleur, goguenard, égrillard, lubrique même, poussant avec son maître la familiarité jusqu'à l'impertinence, se mêlant de ses affaires, le conseillant, le rabrouant, le raillant, étalant sa propre et intarissable bassesse en bouffonneries sur ses vices. Ce faquin est bien à Scarron.

La parodie tient une grande place dans les œuvres comiques du cul-de-jatte. C'était le pli naturel de son

(1) Qu'il ne faut confondre ni avec l'auteur de la *Célestine*, ni avec celui du *Viaje entretenido*, premier germe du *Roman comique*.

esprit. Il se dresse à parodier Virgile en parodiant Corneille dans le *Maître valet* (1645) :

Pleurez donc, ô mes yeux ; soupirez, ma poitrine !

Jodelet apostrophe sa douleur, ses feux, sa raison, comme les héros tragiques. Les personnages intercalent dans leurs tirades des vers de Corneille ou de Mairet, qu'ils se chargent quelquefois de signaler eux-mêmes. Les stances du *Cid* sont singées à diverses reprises. Certes tout cela appartient à la farce plutôt qu'à la comédie, et le goût de Scarron est souvent déplorable. Cependant ne prononçons pas trop vite, avec M. Guizot (1), les mots d'*ignobles caricatures*, qui sont bien durs, surtout quand on vient de faire l'éloge du *Virgile travesti ;* ni ceux d'*excès de platitude*, qui ne sont pas très justes, car si Scarron est souvent trivial, et même pis, il est rarement plat, au sens ordinaire du mot. M. Guizot me fait l'effet de Jupiter prenant sa foudre pour pulvériser Arlequin. Même lorsque le burlesque va chez lui jusqu'à l'ignoble, il est une chose dont il faut tenir compte à l'auteur des *Jodelets* et du *Don Japhet :* le talent de versification, la fermeté, la franchise et la propriété du style. Son alexandrin a du nombre, la rime pleine, la coupe variée, parfois hardie, de l'imprévu dans le tour et dans l'image.

L'intrigue de *Jodelet, ou le maître valet*, est, en partie simple, ce que sera plus tard, en partie double, celle du *Jeu de l'amour et du hasard* : tandis que le valet joue le

(1) *Corneille et son temps : Paul Scarron.*

rôle de maître auprès d'Isabelle, le maître joue le rôle de valet ; mais, malgré ce déguisement, c'est lui qui est aimé. On sent tout ce qu'un pareil thème peut prêter à la verve bouffonne d'un Scarron. Quant aux *Trois Dorothées, ou Jodelet souffleté* (1), l'intrigue en est plus embrouillée, moins heureuse et moins adroitement conduite. Don Diègue doit épouser l'une des filles de don Pedro, mais il tombe amoureux de l'autre, promise à don Félix, et toute la pièce n'est que la mise en œuvre des stratagèmes et des fourberies qu'il imagine pour évincer don Félix et lui souffler sa fiancée. Les caractères des deux sœurs sont assez plaisamment tracés ; jalouses l'une de l'autre, elles se chamaillent sans relâche. Scarron ne se pique pas de tracer des figures de femmes idéales. L'une d'elles fait la sourde, comme Lucinde la muette, dans le *Médecin malgré lui*, pour obtenir celui qu'elle aime.

La partie la plus intéressante de la pièce est celle qui a déterminé le sous-titre, mais ce n'est qu'un épisode. Jodelet a rencontré dans la rue le valet de don Félix, Alphonse, qui cherche et lui demande le logis de celui-ci ; il lui répond en goguenardant :

Il loge en sa maison.
— En quel lieu ?
— Dans Tolède.
— Je le crois bien ainsi, mais je ne puis sans aide
Trouver cette maison, car je suis étranger.
— Moi je fais des efforts pour te faire enrager.

(1) Scarron substitua ensuite à ce titre celui de *Jodelet duelliste*.

— Et quand peut-on le voir ?
— Alors qu'on le regarde.

Là-dessus Alphonse le soufflette, et Jodelet, tout saisi, lui demande :

Vous avez donc sujet de me faire un affront ?
— Je m'en rapporte à vous,

lui répond Alphonse ; à quoi Jodelet réplique fort sagement :

Moi je n'en veux rien croire
Pour votre conscience et pour ma propre gloire.

Alphonse s'en va et Jodelet demeure à se remémorer toutes les circonstances de l'aventure, en délibérant sur la nature exacte de l'avanie qu'il vient de recevoir :

Mais avait-il la main toute ouverte ou bien close ?
Un coup de poing est plus honnête qu'un soufflet ;
Je m'en veux éclaircir. Quoique simple valet,
Je suis jaloux d'honneur autant ou plus qu'un autre...
Si ce n'est que j'ai vu qu'il était étranger,
Je n'aurais pas tourné la chose en raillerie ;
Mais pourtant j'étais près de me mettre en furie
S'il eût recommencé. Dieu fait tout pour le mieux ;
Je n'y veux plus penser.

Néanmoins il y pense encore, car Béatrix a vu le soufflet et se moque de lui. Il envoie un cartel et se montre très brave tant que son adversaire n'est pas là ; mais, sur le terrain, Jodelet, qui « n'aime point la mort parce qu'elle est camuse », tremble comme la feuille et reçoit

des nasardes. Il faut le voir s'escrimer vaillamment dans le vide, comme Sosie répétant son récit de bataille, puis filer doux aussitôt qu'il est abordé. La parodie du *Cid* est encore visible, et parfois directe, dans les *Trois Dorothées*. Il est question de l'honneur à chaque pas. Jodelet est ferré sur l'honneur comme don Diègue ; Béatrix invoque l'honneur comme Chimène; elle entre, une chandelle à la main, pour débiter des stances que coupe ce refrain invariable :

> Pleurez, pleurez, mes yeux, l'honneur vous le commande ;
> S'il vous reste des pleurs, donnez-m'en, j'en demande.

Dans l'*Héritier ridicule, ou la Dame intéressée* (1649), Jodelet fait place à Filipin. Il s'agit toujours de travestissements et de substitutions. Afin de mettre à l'épreuve la fidélité d'Hélène envers son maître don Diègue de Mendoce, Filipin fait passer celui-ci pour déshérité et se présente lui-même comme don Pedro de Buffalos, son cousin, légataire universel du gouverneur du Pérou. Naturellement la dame accueille le prétendu Buffalos avec faveur, et, malgré les incongruités auxquelles il se livre, le préfère à l'amoureux don Diègue, qui a le tort d'être ruiné. Comme toutes les femmes de Scarron, Hélène est une gaillarde fort délurée, qui rivalise avec sa soubrette pour la verdeur et la liberté du langage, tout en réfrénant un peu les impatientes ardeurs de ce singulier prétendant et en s'étonnant de quelques-unes de ses expressions.

Filipin n'est donc pas ici seulement dans la situation du *maître-valet* dont nous venons de parler, mais dans

celle de Mascarille et de Ruy-Blas. Ce laquais s'est fait aimer, jusqu'à ce que don Diègue démasque le stratagème, à la grande confusion de la belle. Et il ne s'est pas donné la peine de feindre, loin de là : Scarron exagère à plaisir le burlesque dans ce rôle, pour mieux faire ressortir la bassesse de cœur de la *Dame intéressée*. Rien de plus bouffon que la première entrevue, où le faux Buffalos en appelle sans cesse à son valet :

Carmagnolle !
Monsieur ?
Tiens-moi bien, je palpite...
Vous m'aimez, n'est-ce pas ?...
Carmagnolle !
Monsieur ?
Dégrafe mon pourpoint...
Carmagnolle !
Monsieur ?
Qu'on me donne un fauteuil
D'où je puisse aisément faire la guerre à l'œil...
Carmagnolle !
Monsieur ?
Mon rabat est-il bien ?
— Il est bien.
Et le reste ?
Il ne vous manque rien.
Carmagnolle !
Monsieur ?
J'en tiens, j'en ai dans l'âme.
Carmagnolle !
Monsieur ?
Ne dis plus rien. Madame,
Que dites-vous de moi ?

HÉLÈNE

Je dis que vous valez
Tout ce qu'on peut valoir.

FILIPIN

Ah ! vous me cajolez.

Bientôt il se remet encore à interpeller Carmagnolle pour le prendre à témoin de ses richesses. Et Carmagnolle, qui finit par s'impatienter, enchérit, mais avec ironie et d'un ton chagrin :

J'ai de fort beaux rubis, dont je fais fort grand cas.

CARMAGNOLLE

Et deux cents diamants.

FILIPIN

Je ne m'en souviens pas.

CARMAGNOLLE

Ni moi de ces rubis.

FILIPIN

Ce chien de Carmagnolle
Se fâche bien souvent pour la moindre parole.

L'*Héritier ridicule* est une charge énorme, sans aucune vraisemblance ; nulle part le grotesque de Scarron n'atteint des limites plus excessives que dans ce rôle de Filipin, qui va souvent plusieurs fois jusqu'à la grossièreté; mais elle devait être fort amusante sur la scène et on conçoit que le petit Louis XIV, qui n'en était

pas encore à détester les magots, se la soit fait jouer deux fois en un jour.

Le *Marquis ridicule* (1656) n'a pas la même verve que la comédie dont elle rappelle le titre, mais aussi elle a moins de licence, de burlesque et de bas comique, malgré le rôle de l'aventurière Stéfanie, femme sans aucun préjugé. Un des personnages les plus piquants est celui de don Cosme, le doux opiniâtre. Scarron la regardait comme la mieux écrite de toutes ses comédies, ce qui ne veut pas dire que ce soit l'une de ses mieux construites. Mais si l'on tient à se faire une idée du meilleur style de Scarron, à voir avec quelle fermeté, quelle fierté même ce poète bouffon savait au besoin tourner le vers, il faut lire de préférence sa tragi-comédie de l'*Ecolier de Salamanque, ou les généreux ennemis* (1654), dont le premier acte surtout est mêlé de scènes graves et comiques où son talent se montre sous ses diverses faces (1). Il en est également ainsi dans sa comédie posthume de la *Fausse apparence*. Les reproches de don Carlos à son amante qu'il croit infidèle ; la justification de celle-ci, pleine de tristesse et de dignité ; la façon dont elle accepte, malgré les scrupules de don Carlos, de se cacher en son absence sous les habits d'une suivante, chez l'une de ses cousines :

Tout est facile à faire
A qui met son bonheur à ne te point déplaire.

(1) On trouve même quelquefois ce mélange jusque dans les pièces les plus burlesques de Scarron, par exemple dans le *Maître valet*, à la scène pathétique où don Juan se révèle à don Louis, qui a tué son frère et qui croit avoir déshonoré sa sœur.

Dans les plus bas emplois je ne rougirai point
Si je sers une dame à qui le sang te joint.
Ne considère plus ma fortune passée ;
Du soin de mon salut détourne ta pensée,
Songe au tien... (I, sc. II) ;

la déclaration de Flore à don Sanche qui l'a trahie :

Don Sanche, je vous hais d'une haine mortelle...

les fluctuations et les tergiversations de Carlos, partagé entre son amour et son indignation contre Léonor qu'il juge coupable, mais qu'il ne laisse pas de protéger et de sauver sans cesse, tout en la maudissant ; cet échange de généreux sentiments et de généreux procédés entre des amants qui se croient trahis l'un par l'autre, tout cela n'a plus rien de commun avec la farce. Comme dans le *Cid*, c'est le sentiment de l'honneur qui inspire les principaux personnages :

Prends pitié de ta fille et lui rends un bon père,

dit don Carlos à don Pèdre.

D. CARLOS

Puisqu'elle est sans honneur, elle ne m'est plus rien.

D. CARLOS

Si je suis son époux, mon honneur est le sien.

D. PÈDRE

Vous me rendez l'honneur, le repos et la joie.

La plus fameuse des comédies de Scarron, celle qui resta le plus longtemps au répertoire est *Don Japhet d'Arménie* (1652). On peut la regarder comme le chef-

d'œuvre du genre. Au fond, c'est encore la même situation que celle du *Maître valet* et de l'*Héritier ridicule*. Ce don Japhet, fou de Charles-Quint, tranchant du grand seigneur dans l'endroit où il est retiré, produit encore le comique par le contraste entre sa bassesse native et l'enflure burlesque de ses prétentions. Nulle part l'imagination falote de Scarron n'a déployé un entrain plus irrésistible. La réception de don Japhet par le commandeur et le discours du *grand harangueur* qu'il doit essuyer, suivi d'une salve de mousqueterie qu'on lui tire à l'oreille et après laquelle on feint de lui parler en remuant la bouche et en l'ouvrant toute grande, pour lui persuader qu'il est sourd, feraient rire un quaker, atteint du spleen par surcroît. En dépit de toutes les protestations du goût et de plus d'un détail répugnant, le rendez-vous nocturne avec sa belle, la grotesque sérénade qu'il lui donne, les coups de bâton qu'il reçoit dans l'ombre, la manière dont Léonor, après lui avoir fait enlever l'échelle, le plante sur un balcon, où il est surpris par les valets, dix autres mésaventures inénarrables et dignes du *Roman comique*, enfin l'annonce de son mariage avec l'infante Ahihua, autant d'énormes bouffonneries rendues par Scarron avec une saveur de style, un vers plein, sonore et pittoresque qui font de temps à autre songer à M. Vacquerie, parfois même à Victor Hugo. Le génie de l'auteur se donne librement carrière en réjouissantes extravagances dans ce sujet fait à souhait pour lui. Quoi qu'il y emprunte, il y ajoute de son fond tant de plaisanteries marquées à sa griffe, il le pénètre

tellement de cette verve folle et bizarre qui lui est personnelle, que cela devient du Scarron.

II

Tandis que la comédie d'intrigue s'ébattait ainsi sur la scène, la comédie de mœurs et de caractère faisait très lentement son chemin, et il faut une attention particulière pour la saisir dans les premiers et confus efforts où elle n'a pas encore bien conscience de ce qu'elle veut. A en juger par les titres de ses pièces, Jean Claveret paraît avoir eu le vague instinct de cette comédie, mais rien de plus, et dès qu'on regarde ses œuvres de près, l'apparence s'évanouit. Le titre de sa première pièce : *l'Esprit fort* (1629), n'est guère qu'un trompe-l'œil. Le caractère de Criton, qui est l'esprit fort, opposé à Nicandre, l'esprit doux, consiste simplement à avoir de la hardiesse en amour, à ne point se payer de propos galants, à oser, à marcher droit au but sans croire à la sincérité de la résistance. Bref, l'esprit fort est le contraire de l'amoureux transi. C'est bien restreindre le sens du mot et les perspectives qu'il ouvrait à l'esprit. Encore ce rôle est-il à peine indiqué, et tout se passe en fastidieux bavardages, dans cette pièce sans intérêt et sans action.

A défaut d'une étude de mœurs, l'*Ecuyer, ou les faux nobles mis au billon,* « comédie du temps, dédiée aux vrais nobles de France », semblait promettre l'étude d'un ridicule fort commun au dix-septième siècle, qui pour-

tant est loin d'en avoir eu le monopole, — et comme une première ébauche du *Bourgeois gentilhomme*. La déception est grande à la lecture d'un ouvrage dont la platitude égale la prolixité, qui n'a pas plus d'action que la précédente, et où il faut acheter quelques détails curieux, mais sans aucune signification comique, au prix d'un ennui écrasant. Nous ne saurions donc regretter la perte de la *Place Royale*, des *Eaux de Forges*, ni même du *Roman du Marais*, bien convaincu, par tout ce que nous connaissons de Claveret, que ces titres alléchants couvraient des comédies insignifiantes.

Le *Railleur*, *ou la satyre du temps*, d'Antoine Maréchal (1636), est loin aussi de tenir ce que fait attendre son double titre. La physionomie du railleur ne se dégage pas en traits assez nets; elle manque de relief et de précision, bien que l'intention du peintre soit beaucoup plus visible que chez Claveret. Dupé et berné, Clarimand, à qui l'on fait signer une promesse de mariage quand il ne croit signer qu'un *poulet*, prend son parti une fois qu'il est dans la nasse et redevient railleur comme devant. Il s'est défini lui-même en ces termes :

Tu sais que mon humeur est de rire en tous lieux,
Que je vois du faux or aux idoles des dieux,
Et, n'était que le ciel ou s'éloigne ou se cache,
Que je m'efforcerais d'y trouver quelque tache.
N'aimant pas la fureur d'aller mordre si haut,
Pour tomber de plus bas j'élève moins le saut.
Je regarde le monde en diverse posture
D'âge, de qualité, de sexe et de nature :
Riche, pauvre, vilain, le noble, tout me sert,
Et je passe mon temps à voir comme on le perd.

En donnant une idée de la façon dont il a conçu son personnage principal, ce passage donne en même temps l'idée du style de Maréchal, qui a des tours surannés, qui manque de clarté, d'aisance et de correction, mais avec des passages expressifs et pittoresques, avec des traits qui peignent. La pièce est confuse et assez mal conduite ; on en pourrait détacher toutefois quelques fragments curieux, quelques tirades satiriques, comme celle où la Dupré compare les femmes galantes aux femmes du monde qui les imitent et ne les valent pas. Cette Dupré est une courtisane. Outre la courtisane et le railleur, on voit parler et agir dans sa pièce un volontaire, un financier, un poète extravagant, un capitan, — mélange de caractères et de types, d'observation et de convention. Il s'essayait, avec le personnage de Taillebras, au *Capitan Matamore,* qu'il devait donner l'année suivante. Son poète extravagant, lui aussi, tient du type factice. Pourtant c'est tout au moins un parent de Vadius ou de Mascarille, et il nous a donné (II, sc. IV) comme l'embryon grossier de la scène du sonnet d'Oronte.

S'il faut en croire la préface de l'auteur, qui avait d'ailleurs très bonne opinion de lui, le *Railleur* obtint un succès de curiosité et même de scandale. On le joua non seulement au Marais, mais à l'hôtel de Richelieu et au Louvre : « Ceux qui l'ont vu représenter, ajoute-t-il sur un ton de demi-mystère, n'ignorent pas comment il a été reçu et la raison qui a fait cesser sa représentation. » Faut-il croire qu'on s'offusqua de quelques peintures trop vives, ou que tel personnage, reconnu

sous le masque, se plaignit d'une allusion satirique ?

On peut dire des *Visionnaires* de Desmarets que cette pièce fut le *Cid* du théâtre comique. Elle excita une admiration générale. Louis XIV dans sa jeunesse ne s'en lassait pas, et on assure même qu'il y voulut jouer un rôle (1). Les contemporains ne l'appellent jamais que « l'inimitable comédie ». Il en faut rabattre, assurément ; mais on lit encore aujourd'hui les *Visionnaires* avec intérêt. Desmarets de Saint-Sorlin y a fait preuve d'un rare talent de versificateur, et même il est juste de reconnaître qu'il a mêlé çà et là assez d'observation réelle à la peinture de caractères factices, en dehors de la nature et de la vérité, pour justifier son succès à l'époque : « Il fallait, dit l'abbé d'Olivet, que la nature fût encore bien inconnue lorsque ces caractères plaisaient sur le théâtre ; et les auteurs qui s'imaginaient avoir vu communément de ces sortes de folies par le monde étaient eux-mêmes d'un caractère surprenant. » Il est bien vrai que les personnages sont tous, comme dit le titre, des visionnaires, c'est-à-dire des esprits chimériques et extravagants, qui forment une véritable galerie de grotesques, échappés des Petites-Maisons. Desmarets lui-même était par quelques côtés un visionnaire comme ceux qu'il a mis en scène, et il finit par le devenir tout à fait, ce qui explique mieux encore sa comédie. Mais il n'est pas moins vrai qu'elle fut jusqu'à un certain point un

(1) *Correspondance* de la princesse Palatine, lettre du 20 février 1721.

retour à la nature, et que, au lieu de borner son ambition à accumuler des incidents romanesques et entièrement imaginaires, l'auteur avait fait une pièce qui mettait sur le chemin de la comédie de mœurs, qui opérait un mouvement de transition entre les anciens types tout conventionnels, qu'on y retrouve encore, et les vrais caractères, qui apparaissent de loin en loin. Il n'y a dans son œuvre nulle intrigue, nulle action, que juste ce qu'il en faut pour fournir un point d'appui suffisant à la peinture des ridicules. Quelques-uns des personnages ont un fond de vérité dans leur extravagance, comme l'amoureux en idée : le Filidan de Desmarets tient à la fois de celui qui s'enflamme à première vue et du don Quichotte toujours prêt à rompre une lance pour sa Dulcinée; seulement il est poussé à l'extrême. Et il en est également ainsi de son Amidor, le poète ridicule, sorte de Trissotin hyperbolique, qui ronsardise sans mesure, et dont « la muse en français parle grec et latin ». Les dieux *chèvre-pieds*, Bacchus *cuisse-ne*, le ciel *porte-flambeaux*, les traits *doux-poignants*, Cyprine *dompte-cœur*, se croisent dans ses *carmes*, et lorsqu'il est interrompu par l'arrivée d'un prosaïque vieillard, il s'écrie : « Sa rencontre est *moleste* ». Dans le délire de son inspiration, il prononce des mots dont le capitan s'épouvante, faute de les comprendre, et qui le mettent en fuite. Pradon prenait la métonymie et la synecdoche pour des termes de chimie; le matamore des *Visionnaires* les prend pour des imprécations et des menaces terribles.

On était alors si habitué aux exagérations et si en

dehors de la nature que, par comparaison, Desmarets fut regardé comme un observateur. Ajoutons que certains types étaient à cette date bien plus vraisemblables, plus faciles à admettre, plus proches de la réalité qu'aujourd'hui : tels le matamore, le poète maniaque et pédant, n'ayant en bouche que les règles du théâtre, préoccupation constante du temps, et qu'on verra reparaître dans la *Critique de l'École des femmes* ; voire l'amoureuse d'Alexandre le Grand, dont l'original existait, ainsi que celui des deux autres folles, dans la société des *Précieuses* (1).

C'est Richelieu, dit-on, qui non seulement avait donné à l'auteur le dessein des *Visionnaires*, mais qui lui avait désigné beaucoup de ses modèles, comme fera Louis XIV plus d'une fois pour Moliere. L'œuvre n'est point de fantaisie pure : pour l'écrire il a regardé autour de lui. Son tort est de n'avoir regardé que dans le cadre des Petites-Maisons ; son mérite est, même dans ce cadre, d'avoir trouvé quelques traits d'observation intéressante et de vraie comédie. Certainement l'homme « qui se pique d'aimer les vers sans les entendre et fait des admirations sur les choses de néant » n'a pas été inutile à Molière, et Hespérie, « la fille qui croit être aimée de tous ceux qui la regardent », lui a fourni Bélise : il n'a fait que la ramener au point où elle est comique sans être folle. Le père des trois sœurs visionnaires, et qui n'est guère plus sage qu'elles, car tous les prétendants sans exception lui paraissent son fait, et il pro-

(1) Voir le *Segraisiana*, 1723, in-12, p. 200.

met à chacun d'eux celle de ses filles qu'il demande, explique du moins (I, sc. VII) cet excès de complaisance en une tirade qui fait songer par avance à celle où Eliante décrit l'aveuglement des amants sur les défauts de leur maîtresse. Le poète ne laisse pas de se moquer assez spirituellement de son sot admirateur par des tirades de galimatias pur, et en lui traçant un portrait de sa belle tout farci de calembredaines, devant lesquelles il s'extasie de confiance.

Desmarets a soin d'aborder la question chère à Richelieu, celle des unités. Son poète ridicule se déclare naturellement leur ennemi ; il raille ces « emmaillottés dans leurs règles austères » et répète toutes les objections du parti de la résistance :

> Comment représenter, en observant ces lois,
> Un sujet en un jour qui se passe en un mois ?
> Comment fera-t-on voir en une même scène
> La ville de Corinthe avec celle d'Athène ?

Quant à l'unité d'action, elle lui fait hausser les épaules. Il veut que chaque acte en la pièce soit une pièce entière. Il réclame des incidents nombreux et variés, et trace à Sestiane, l'« amoureuse de la comédie », le plan d'un ouvrage idéal où le héros, « enfant au premier acte, est barbon au dernier », comme dit Boileau :

> La diversité plaît, c'est ce qui nous surprend.
> Dans un même sujet cent beautés entassées
> Fournissent un essaim de diverses pensées.
> Par exemple, un rival sur l'humide élément
> Qui ravit une infante aux yeux de son amant ;

Un père en son palais qui regrette sa perte ;
La belle qui soupire en une île déserte ;
L'amant en terre ferme au plus profond d'un bois,
Qui conte sa douleur d'une mourante voix,
Puis arme cent vaisseaux, délivre sa princesse
Et triomphant ramène et rival et maîtresse.
Cependant le roi meurt ; on le met au tombeau, etc.
Voyez si cet amas de grands événements
Capables d'employer les plus beaux ornements :
Trois voyages sur mer, les combats d'une guerre,
Un roi mort de regret, que l'on a mis en terre,
Un retour au pays, l'appareil d'un tombeau,
Les Etats assemblés pour faire un roi nouveau
Et la princesse en deuil qui les y vient surprendre,
En un jour, en un lieu, se pourraient bien étendre ?
Voudriez-vous perdre un seul de ces riches objets ?

C'est précisément ce que disaient les auteurs des tragi-comédies empruntées à l'Espagne et à l'Arioste. Ce programme semble avoir été tracé d'après quelque pièce de Rotrou : il n'est pas seulement plaisant, il est satirique, non dans la bouche du personnage, mais dans l'intention de l'auteur, et Sestiane, qui a d'abord exposé sommairement la raison des unités, répond, avec ironie, par un autre plan d'une intention plus satirique encore :

On expose un enfant dans un bois écarté,
Qui par une tigresse est un temps allaité ;
La tigresse s'éloigne ; on la blesse à la chasse ;
Elle perd tout son sang, on la suit à la trace,
On la trouve, et l'enfant que l'on apporte au roi...
Le roi l'aime, il l'élève, il en fait ses délices,
On le voit réussir en tous ses exercices :

Voilà le premier acte, et dans l'acte suivant
Il s'échappe et se met à la merci du vent ;
Il aborde en une île où l'on faisait la guerre, etc.

Cette spirituelle parodie, tracée d'une main légère, des pièces romanesques et aventureuses qu'ils voyaient tous les jours à l'Hôtel de Bourgogne, dut porter coup sur les spectateurs : Desmarets plaidait par l'absurde la cause chère au cardinal. Les stances débitées par le poète surtout, sont un modèle accompli de style bizarrement pompeux et burlesquement ampoulé. Ces morceaux d'esprit et de verve abondent dans les *Visionnaires*, surtout dans le rôle d'Amidor, où Desmarets s'est complu. Pour goûter complètement son œuvre, pour en saisir toutes les allusions et toutes les finesses, il fallait être un lettré. On le lui reprocha, et il répondit, dans son *Argument*, en se parant de ce reproche comme d'une louange. Dédaigneux de plaire aux ignorants, il n'écrit que pour les doctes et les gens d'esprit. Jamais l'*Odi profanum vulgus* n'a été prononcé avec plus de hauteur. Bref, sa pièce a l'intérêt particulier d'une satire qui raille le pédantisme et les ridicules littéraires du temps, s'en prend aux copistes de d'Urfé aussi bien qu'aux imitateurs attardés de Ronsard, n'oublie aucune des modes, aucun des engouements, aucun des travers dont le roman, la poésie, le théâtre, ont été l'objet ou la cause.

Dans la veine toute différente de l'observation populaire, l'auteur de la pastorale des *Noces de Vaugirard, ou les Gaietés champêtres*, avait donné en 1637

sa comédie d'*Alison*, fort décousue, sans liaison entre les scènes, d'une conduite gauche, d'un style gothique, mais, malgré tout, intéressante par sa couleur et ses types franchement réalistes. Alors que la comédie elle-même était ou allait être presque tout entière à l'espagnole, comme la tragi-comédie, c'était une nouveauté qu'une pièce où l'on voit un vieux soldat, un vieux bourgeois de Paris et un colporteur amoureux d'une vieille femme, une partie au bois, une traversée dans le bateau de Chaillot, un dîner sur l'herbe, avec chansons et danses, un charivari, un duel derrière les Chartreux, et toute sorte d'allusions et de souvenirs contemporains.

De temps à autre, vers la fin du règne de Louis XIII, dans les premières années de Louis XIV, quelques auteurs dramatiques semblent vouloir exploiter cette veine. Mais leurs essais confus, souvent informes, quelque chose comme un *revenez-y* de la farce d'autrefois, demeurent sans portée et sans influence. La même année qu'*Alison*, Chevreau donne son pitoyable *Avocat dupé*. Quelques années après, Gillet de la Tessonnerie tire son *Francion* du roman de Sorel, en attendant le *Campagnard* (1657), une pièce où l'on berne un hobereau de province parlant par pointes et proverbes naïfs, ridicule, vantard, fanfaron, peureux, crédule. Mais, pas plus que Chevreau, le prolixe et lourd Gillet n'a le style alerte qu'il faudrait pour traiter des sujets pareils. On pourrait s'attendre à être un peu dédommagé de tant de déceptions avec *l'Intrigue des filous* de l'Estoile (1647). Claude de l'Estoile, fils de l'auteur du *Journal*,

l'un des cinq de la petite Académie dramatique de Richelieu, passait pour un homme d'esprit et de mérite, bourru, d'une franchise pleine de saillies redoutables, un peu excentrique. Il savait écrire en vers, et l'a prouvé par de petites pièces qu'on trouve dans les recueils du temps ; il avait le goût des sujets populaires, comme son père, grand collectionneur de *pasquils*, de chansons du Pont-Neuf, de caricatures et *canards* de tout genre, et travaillait, au moment de sa mort, à une comédie intitulée : le *Secrétaire de saint Innocent*, c'est-à-dire l'*écrivain public*. De plus, on assure qu'il consultait sa servante ; mais c'est le seul point qu'il eût de commun avec Molière. Le plus grand trait d'esprit de l'*Intrigue des filous* est la dédicace au chevalier du guet. Quoiqu'il en parle, dans son Avis préliminaire, avec une apparence de détachement, comme d' « une pure bouffonnerie, qui n'est digne, dit-il au lecteur, ni de toi ni de moi-même », on sent bien qu'il compte n'être pas pris au mot, et il a tort, car si sa pièce offre un intérêt relatif comme document, si elle nous montre un tout petit coin, mais enfin un coin de l'histoire des mœurs, on est forcé de convenir que c'est une méchante comédie, sans fond, presque sans action, d'une conduite maladroite et obscure, laborieusement et lourdement écrite, et qu'on croirait, à la physionomie du style comme à la gaucherie de la marche, d'une date antérieure. La versification rocailleuse est toute hérissée de termes d'argot et de locutions triviales. Il fait mouvoir sous nos yeux une collection de figures de la rue : trois

filons aux sobriquets pittoresques, un recéleur, une revendeuse exerçant tous les métiers, et sœur aînée de la Frosine de l'*Avare*. Mais l'auteur est absolument dépourvu du talent dramatique et, pour une « bouffonnerie », sa pièce manque de gaieté.

La même année (1654) l'auteur de *Marianne*, Tristan l'Hermite, faisait représenter son unique comédie, où il évoquait le vieux type du *parasite*, en même temps que Cyrano de Bergerac le type non moins vieux du *pédant*.

Que Cyrano ait ou n'ait pas écrit sa pièce au collège, le *Pédant joué* sent la comédie d'écolier par la haine du cuistre, par les souvenirs et allusions classiques dont elle est imprégnée, et par sa fidélité aux us et coutumes de la vieille comédie, spécialement aux types conventionnels; mais elle sent l'homme fait par la verve comique, les qualités du dialogue, l'esprit semé dans les détails. Elle est en prose comme le théâtre de Larivey. En tant que pièce d'intrigue, le *Pédant joué* n'est ni régulier ni conduit avec beaucoup d'art : les situations ne sont qu'ebauchées, ou bien elles sont poussées à l'extrême. Comme pièce de caractère, presque tout y est outré ou factice ; la mesure et le goût font défaut, le comique tombe sans cesse dans la charge. Cyrano a trouvé moyen d'exagérer encore l'exagération avec laquelle on traçait toujours les figures traditionnelles du pédant et du matamore. Le naturel et la vraisemblance sont les moindres de ses soucis; il veut faire rire avant tout. Le *Pédant joué*, qui a les allures de la vieille farce, en a aussi la licence : les équivoques

ordurières y sont semées à pleines mains. Mais aux masques légendaires de la farce il a ajouté la figure du paysan Gareau, madré, brutal, bavard, abondant en proverbes comme Sancho Pança. Peut-être est-ce le premier vrai paysan qu'on ait mis franchement sur la scène. Les villageois des pastorales dramatiques tiennent tous plus ou moins de l'idylle; ceux des *Vendanges* de Du Ryer sont à peine indiqués et n'ont point le langage rustique : on a force laquais ou chambrières, petits bourgeois et petits marchands, artisans des villes et gens de métier, des soldats, des comédiens, des filous, — pas de paysans. Avec tous ses défauts, le *Pédant joué* est une mine de comique qu'on a souvent exploitée. Qui ne sait que Molière, en écrivant les *Fourberies de Scapin*, y a repris son bien sans façon? Ce n'est pas un médiocre honneur pour Cyrano d'avoir ainsi dérobé Molière par anticipation.

Le *Parasite* de Tristan, lui aussi, garde plus d'une trace de la vieille comédie : le matamore y tient compagnie à l'*écornifleur*, et il a même repris la nourrice qui avait disparu de la scène depuis les premières pièces de Corneille. L'intrigue du *Parasite* est d'une marche aisée, d'un développement heureux et abondant; sa versification, d'abord lourde et assez plate, s'améliore peu à peu; mais la langue ne se sent guère du voisinage de Molière. Des lenteurs interminables, la pesanteur et l'uniformité de la plaisanterie, un penchant prononcé pour les lieux communs et le comique de convention font du *Parasite* une comédie très médiocre, qui n'est pourtant pas sans intérêt et sans

agrément, lorsqu'on a pris son parti de ces défauts et franchi les passes difficiles du début.

III.

En 1629, quand depuis dix ans on n'avait vu paraître, sur le théâtre, d'autres *comédies* que les *Galanteries du duc d'Ossone* de Mairet et la *Bague de l'oubli*, de Rotrou, à moins qu'on n'y veuille joindre une farce anonyme des *Ramoneurs* qui n'a jamais été imprimée, — un nouveau venu, Pierre Corneille, provincial absolument ignoré dans toutes les sociétés de beaux esprits du temps, apporta à l'Hôtel de Bourgogne sa *Mélite, ou les Fausses lettres* (1629). Après une légère hésitation du public, qui n'y retrouvait point les personnages dont il avait l'habitude, on sait que le succès en fut tel qu'il amena le dédoublement du théâtre où elle se jouait. Le vieux Hardy alla la voir : « Bonne farce ! » dit-il en hochant la tête, avec une admiration d'homme du métier sagement dosée par sa jalousie. « Bonne farce ! » répétait-il en recevant chaque jour sa part de la recette, comme associé des comédiens, et en consolant l'amour-propre du poète avec la satisfaction de l'homme d'affaires. « Bonne comédie », dirent les connaisseurs, qu'on n'avait pas gâtés jusqu'à présent et qui n'avaient d'autre point de comparaison, outre les pièces dont nous avons cité les titres, que celles du bonhomme Hardy lui-même.

Sans doute, quelques esprits sévères et pointilleux

faisaient remarquer avec chagrin que l'œuvre de ce jeune homme n'était pas dans la règle des vingt-quatre heures; il s'en fallait même de beaucoup. Mais quoi! cette précieuse règle était bien loin d'être universellement admise; elle n'était même pas universellement connue. On devait se montrer tolérant pour un poète qui avait vécu jusqu'alors loin de la *bonne cabale* littéraire et qui, d'ailleurs, prouvait tant d'heureuses dispositions. Corneille avoue ingénument qu'il n'avait jamais entendu parler des *règles*: « Je ne savais pas alors qu'il y en eût. » Mais pourtant, quoiqu'il arrivât de sa province, comme il pratiquait la pointe! Là il ne redoutait personne, pas même l'illustre Scudéry.

Au fond, je crains bien que ce n'ait été l'une des grandes raisons du succès de *Mélite*. *Mélite* étincelle de pointes, ou, si vous l'aimez mieux, de *concetti*, dont beaucoup sont les plus fins et les plus galants du monde. Joignez-y les antithèses, les subtilités, les jeux de sentiments, de pensées et de mots. L'auteur en met partout : dans les conversations de ses amoureux comme dans les monologues, — et il n'y a pas moins de neuf monologues, tous morceaux brillants et à effet, où devait triompher l'acteur. Insipide pour nous, cet assaisonnement était dans le goût d'alors. Heureusement, *Mélite* avait de meilleurs titres au succès. Remettons-la dans sa vraie perspective, en nous reportant à l'époque, en la prenant comme une pièce, non de Corneille, — du Corneille qui ne s'est révélé que plus tard, — mais d'un successeur immédiat, on pourrait presque dire d'un contemporain de Hardy, d'un homme qui n'avait

eu d'autre école que les ouvrages du grand et presque unique fournisseur des troupes de province, et alors *Mélite* nous apparaîtra sinon comme une tentative très originale, car c'est une pièce d'intrigue pure, avec un dénouement tout de convention ; du moins comme une œuvre où se marque déjà l'entente naturelle du théâtre, et supérieure, par la conduite de l'action et la tournure du dialogue, aux rares comédies du temps. Chaque personnage y a son caractère et, malgré le rôle de la nourrice, on peut dire qu'il y laissait de côté le bagage habituel des masques ridicules et des grotesques de tradition. Enfin, l'une des qualités principales du style de Corneille, la solidité du vers, la concision, se marque déjà dans *Mélite* : il ne délaie pas, il ne prodigue point les épithètes molles et banales; il enchâsse ses pointes, comme plus tard il enchâssera ses pensées, dans une expression ferme et relativement sobre.

Autre trait de ressemblance avec le grand Corneille: il s'attache dès son début à varier ses sujets. Rien ne ressemble moins à *Mélite* que *Clitandre*, qui d'ailleurs n'est pas un progrès. D'abord *Mélite* ignorait la règle des vingt-quatre heures, tandis que *Clitandre* l'observe. Corneille n'avait pas été long à la connaître: il avait l'amour-propre de le montrer, mais en même temps il semble qu'il y mette une certaine malice. Lisez sa préface: il a bien soin d'avertir le lecteur que ce n'est là ni un acte de contrition, ni une promesse pour l'avenir: « Aujourd'hui, quelques-uns adorent cette règle, beaucoup la méprisent; pour moi, j'ai voulu seulement

montrer que, si je m'en éloigne, ce n'est pas faute de la connaître. » Voilà le public prévenu, assez dédaigneusement, et la précaution prise. N'aurait-il pas voulu montrer aussi que l'observation de la règle est parfaitement compatible avec une pièce très irrégulière, — pour ne pas dire une très mauvaise pièce, car on ne saurait attendre d'un auteur qu'il pousse la rigueur de la démonstration jusque-là? La fable de *Clitandre*, vrai mélodrame dont la complication eût étonné Bouchardy, est d'une rare extravagance; mais ce n'est pas sans un certain accent de satisfaction à peine contenu et qui a comme arrière-goût d'ironie qu'il s'adresse encore sur ce point aux censeurs de *Mélite*. « Ceux qui ont blâmé l'autre (pièce) de peu d'effets auront ici de quoi se satisfaire, si toutefois ils ont l'esprit assez tendu pour me suivre au théâtre et si la quantité d'intrigues et de rencontres n'accable et ne confond leur mémoire. » Corneille garda toujours un faible pour les sujets compliqués, et il serait curieux de rapprocher l'examen d'*Héraclius* de la préface de *Clitandre*.

Maintenant qu'il s'est acquitté à sa manière envers la règle, il en prend à son aise dans *la Veuve* (1633). *La Veuve* est en réalité la première pièce où s'affirme la supériorité du jeune poète rouennais. L'intrigue en pourrait être plus claire: on ne se reconnaît pas très aisément, du moins à la lecture, dans le chassé-croisé des feintes et des rivalités amoureuses; mais elle est d'assez vive allure: les caractères se soutiennent, les physionomies vivent; les traits de mœurs et d'observation ne manquent pas, ni même les situations et les

scènes de vraie comédie. Ce qui manque encore, c'est l'art de mettre ces situations en relief. Le style, plus net, s'est en grande partie débarrassé du clinquant et des oripeaux de *Mélite* : avec beaucoup moins de pointes, il a plus d'esprit et de vivacité.

La Veuve fut saluée par une explosion de dithyrambes, que Corneille eut soin de grouper en tête de sa pièce lorsqu'il la fit imprimer. Sans doute il ne faut pas prendre tous ces hommages au mot, et il est même permis de douter qu'ils fussent entièrement spontanés. La mode était alors d'échanger entre soi cette fausse monnaie de compliments qui ne trompaient personne : passez-moi du *grand homme*, je vous retournerai du *rare et fameux génie*. Chacun imprimait en tête de son ouvrage ces passeports pour l'immortalité, qui ne tiraient guère à conséquence. Rarement néanmoins on vit plus imposante réunion que celle qui fait cortège à *la Veuve*. Les témoignages sont cette fois si nombreux et si expressifs qu'il est difficile de n'en pas tenir un compte sérieux, de n'y pas voir tout au moins une preuve de la place importante qu'il avait su se faire. Il n'y a pas moins de vingt-six pièces, où la louange prend toutes les formes. C'est une réception en règle, un *dignus intrare* prononcé solennellement par la corporation, car tout le théâtre contemporain est là, depuis le plus humble jusqu'au plus illustre, non seulement d'Ouville, Boisrobert, Claveret, — un ennemi futur, — mais les maîtres incontestés, ceux qui le sont ou le deviendront : Du Ryer, qui n'a pas encore fait *Alcionée* ni *Scévole* ; Rotrou, déjà souvent applaudi ; Mairet, l'auteur de la *Sophonisbe*,

et Scudéry, qui traitera le *Cid* du haut de sa grandeur, mais qui s'écrie devant *la Veuve*, avec une emphase pindarique :

> Le soleil est levé ; disparaissez, étoiles !

Soleil, non, il ne l'est pas encore ; mais il a pris rang dans la pléïade, et Boisrobert est contraint de reconnaître, comme d'Ouville et Claveret, qu'il brille d'un éclat égal au leur et qu'il faut compter avec lui. C'est d'ailleurs un habile homme et qui n'est point Normand pour rien : il sait voir d'où souffle le vent et choisir les sujets d'actualité, les personnages nouveaux, les lieux de scène adoptés par la mode. Le succès de *la Galerie du Palais*, de *la Suivante*, de *la Place Royale*, met de plus en plus en lumière le nom de l'ingénieux poète, et lui vaut l'honneur d'être inscrit par Richelieu au rang des cinq auteurs, entre l'Estoile et Colletet, et de prendre part à la fameuse comédie des *Thuileries*.

La Veuve tenait encore au vieux théâtre, comme *Mélite*, par le type de la nourrice ; dans *la Galerie du Palais*, elle est remplacée par la suivante : première innovation Le titre en indiquait une seconde, faite pour piquer la curiosité publique par la désignation d'un cadre réel, nettement déterminé, entraînant une certaine peinture du monde parisien. Les scènes où Corneille nous introduit dans cette galerie si vivante et si pittoresque, toute tapissée de libraires, de merciers, de lingères, hantée par les dames, les cavaliers, les nouvellistes, les auteurs, sont des documents pour

l'histoire des mœurs, des modes, des usages parisiens, mais ne constituent dans la pièce qu'un hors-d'œuvre où Corneille s'est proposé uniquement, il le reconnaît lui-même, d'attirer le public par la promesse d'un spectacle « extraordinaire et agréable pour sa naïveté ».

Ce qui est visible déjà dans ces trois premières comédies, ce qui va le devenir plus encore dans les suivantes, c'est que Corneille, en ce point bien différent de son ami Rotrou, n'emprunte pas ses sujets : il les imagine. Ce sont des sujets modernes, français, contemporains. Mais il les invente plutôt qu'il ne les observe, ou du moins son observation ne dépasse point la surface ; il prend dans sa tête plus que dans la réalité les caractères qu'il peint. La qualité qui manque le plus alors à ses conceptions comme à son style, c'est le naturel et la simplicité. Corneille tient à y étaler son esprit : s'il en était dépourvu dans la conversation, il n'en était pas ainsi la plume à la main. Il faut prendre le mot, bien entendu, au sens du XVIIe siècle. L'auteur de *la Veuve* et de *la Galerie du Palais* est ingénieux plutôt que *spirituel*, comme nous entendons ce dernier mot aujourd'hui. Même en ses chefs-d'œuvre, l'ingénieux se mêlera encore au sublime, et Corneille se souviendra toujours de l'Hôtel Rambouillet.

Le nouveau personnage de la suivante, par lequel il avait remplacé la nourrice, donna son nom à la quatrième comédie de Corneille, comme pour consacrer la substitution. Mais cette suivante est ici d'une espèce particulière : c'est presque une soubrette de Marivaux. Fine mouche, artificieuse, rusée, intrigante, rivale de

sa maîtresse, elle est encore belle parleuse et philosophe. Ecoutez-la raisonner :

> Pour peu savant qu'on soit aux mouvements de l'âme !...

Diantre ! quelle psychologue ! Malgré quelques scènes agréables, où il a bien peint, dans leurs nuances légères, les petites querelles de l'amour et ses jalousies, *la Suivante* est une comédie toute d'artifices, de feintes, de quiproquos, subtile et alambiquée, dont le style même est souvent embarrassé et incorrect.

En la publiant, Corneille l'accompagna d'une épître à un personnage imaginaire, qui est une réponse à ses censeurs, faite d'un ton de détachement assez cavalier et sentant la confiance de l'homme sûr dès lors de son talent et du public. Quoiqu'il ait suivi cette fois une régularité parfaite, il s'explique sur la latitude qu'il se réserve et réclame le droit d'interpréter les règles largement, en disant, comme Molière le répétera, que la grande règle est de plaire. Et, en effet, dès la pièce qui vint après celle-là, il ne s'est pas gêné pour rompre l'unité de lieu.

Cette pièce, — *la Place Royale, ou l'Amoureux extravagant,* — indique par son premier titre qu'il a renouvelé le calcul dont il n'avait eu qu'à s'applaudir avec *la Galerie du Palais*, et par le second, qu'il a voulu joindre à la comédie d'intrigue une étude de caractère ; mais c'est un caractère factice, où la fantaisie tient plus de place que la nature et l'esprit que la vérité. Alidor, l'amoureux extravagant, est

déjà, à sa manière, un héros de la volonté, comme le seront les personnages de ses tragédies. Voyez comme il s'explique et se définit lui-même dans une conversation avec son ami Cléandre :

> Je veux la liberté dans le milieu des fers.
> Il ne faut point servir d'objet qui nous possède ;
> Il ne faut point nourrir d'amour qui ne nous cède ;
> Je le hais, s'il me force ; et quand j'aime, je veux
> Que de ma volonté dépendent tous mes vœux,
> Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre,
> Que je puisse à mon gré l'enflammer et l'éteindre
> Et, toujonrs en état de disposer de moi,
> Donner quand il me plaît et retirer ma foi.
> [I, sc. IV.]

S'il se trouvait simplement « incommodé d'un amour qui l'attache trop (1) », et désireux de rompre pour reconquérir sa liberté, cela n'aurait rien de bien extraordinaire ; mais il « veut faire en sorte qu'Angélique, sa maîtresse, se donne à son ami Cléandre ». En outre, ce n'est pas l'insuffisance, mais l'excès de son amour qui lui fait désirer la rupture :

> Puisqu'elle me plaît trop, il me faut lui déplaire...
> Je me procure un mal pour en éviter mille.

Après l'avoir cédée, il est repris par son amour pour elle. Ce caractère paraît extravagant, en effet, et poussé hors nature ; mais pour admettre qu'il n'a rien de si

(1) *Examen* de Corneille.

extraordinaire, il faut simplement penser qu'Alidor aime Angélique beaucoup moins qu'il ne le croit ou qu'il ne le dit, et cela est certain. Au fond, il n'est qu'un amant égoïste, volage, capricieux, ingrat, qui se plaint de son bonheur, qui est gâté par une complaisance excessive, par sa propre fatuité, qui sent enfin l'envie orgueilleuse de se prouver sa force à lui-même. A la fidèle et fière Angélique, Corneille a opposé la facile et hardie Phylis, qui veut, et le dit tout haut, que chacun lui fasse la cour et recherche ses faveurs.

Corneille n'est pas sans un certain penchant pour le bizarre, qu'il allie à un goût relatif de la mesure. Ce penchant à la bizarrerie se traduit par des caractères comme celui d'Alidor, par des conceptions dramatiques comme celles de sa tragi-comédie (1) de *Clitandre* ou de l'*Illusion comique*, qu'il a qualifiée lui-même « d'étrange monstre », « de « galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer », et qui dut son succès à la nouveauté du caprice. Ce premier acte n'a l'air que d'un prologue ; les trois suivants forment une pièce d'une nature indéfinissable, où l'action n'est pas achevée ; le dernier est une tragédie où « Clindor et Isabelle représentent une histoire qui a du rapport avec la leur et semble en être la suite » (2), mais qui se termine heureusement par la rentrée en scène de l'histoire réelle substituée à l'histoire factice.

(1) C'est le titre qu'elle porta d'abord, et qu'il remplaça en 1606 par celui de *tragédie*.

(2) *Examen* de Corneille.

Tout en suivant cette pente, Corneille n'en reste cependant pas moins fidèle aux goûts du temps. Dans chaque ouvrage de cette première période, sauf l'*Illusion*, il a les stances à la mode. On y retrouve aussi les monologues et les apostrophes, où les personnages interpellent leurs sentiments et leurs passions. Toute une scène de *la Suivante* (1) reproduit ce dialogue symétrique, vers pour vers, qui était l'un des procédés dramatiques les plus répandus. La conception de *Clitandre* avait déjà des analogues dans les tragi-comédies de Rotrou, comme celle de l'*Illusion comique*, au moins à un certain point, dans les *Comédies des comédiens* de Gouguenot et de Scudéry. Le magicien de cette dernière pièce est celui des pastorales. Son Matamore n'est pas davantage une innovation ; seulement il lui a donné un éclat de rodomontade tout particulier. Des nombreux personnages de ses premières pièces c'est celui où Corneille, dont la comédie n'était pas la véritable vocation, a le plus largement exploité la veine comique, et encore ce personnage est-il comme une esquisse du *Cid* tournée à la charge, tant l'instinct tragique se retrouve presque toujours au fond de ses idées et de ses conceptions théâtrales !

Corneille a lui-même apprécié à diverses reprises et de diverses manières ses premiers ouvrages. Dans son *Excusatio* en distiques latins adressée à l'archevêque de Rouen, probablement en 1634, il s'applaudit d'avoir su y varier les tons et joindre le cothurne au brodequin :

(1) Acte III, sc. II.

« Au moment même où les marchands (de la *Galerie du Palais*) font éclater de rire le parterre, tu te livres, Lysandre, à des transports furieux qui ne sont point indignes de louange. La douleur et les soupirs d'Angélique dédaignée n'ont pas moins plu que tes railleries, maligne Phylis, et ceux qui rient à pleine bouche en t'écoutant, pleurent abondamment en la voyant pleurer. » Dans l'*Excuse à Ariste*, qui ne parut qu'en 1637, mais qui semble bien avoir été composée avant le *Cid*, les vers où il se loue si fièrement ne peuvent se rapporter qu'à cet ensemble de comédies premières et à sa *Médée*. Il en parle plus modestement dans ses *Examens*, et, une quinzaine d'années plus tard, il les appelle « les péchés de ma jeunesse et les coups d'essai d'une muse de province qui se laissait conduire aux lumières purement naturelles ».

De 1636 à 1642, Corneille fut tout entier à la tragédie. Il revint à la muse comique avec le *Menteur*, et cette fois son génie mûri, sans abandonner la comédie d'intrigue, trouva la comédie de caractère. Mais le *Menteur* n'est plus une pièce toute de son invention, comme celles qui remplissent la première période de sa carrière : dans l'intervalle il avait appris le chemin de l'Espagne, et personne n'ignore que c'est Alarcon qui lui en a fourni la matière, quoiqu'il en ait transporté la scène à Paris et *francisé* l'action. Ainsi, quoique le *Menteur* soit loin de suivre servilement l'original, et qu'il s'en écarte même beaucoup plus qu'on ne pourrait le supposer d'après les termes de l'auteur dans son *Examen*, le théâtre espagnol n'a pas seulement alimenté

notre comédie d'intrigue, il a eu également l'honneur de nous fournir notre première grande comédie de caractère, et c'est avec son concours que Corneille, à quelques années de distance, a fondé la tragédie et la comédie.

Clitandre est plutôt un inventeur de bourdes, qui s'amuse et s'enivre de sa verve exubérante, qu'un menteur au sens avilissant du mot. Du moins ses mensonges n'ont rien qui entache l'honneur; ils ne détruisent pas, ils diminuent seulement la sympathie que nous ressentons d'instinct pour ce jeune homme aimable, d'esprit vif, de cœur prompt, brave et généreux. La fâcheuse habitude dont il a fait une seconde nature est un travers plus qu'un vice : c'est la chaleur du tempérament et d'une imagination déréglée, c'est aussi une vanité juvénile, le plaisir d'intéresser et d'éblouir, le besoin de se tirer du mauvais pas où il s'est jeté luimême, qui l'emportent sans cesse en de nouvelles hâbleries, non un calcul bas et intéressé. Il reste *honnête homme*, dans tous les sens du mot, mais il ne reste pas gentilhomme; il s'expose à des compromissions funestes, il est en voie et il s'expose au danger de devenir un menteur sans atténuation et dans toute l'étendue du mot : il mérite d'être rappelé à la dignité, au respect de son nom et de soi par l'éloquente apostrophe paternelle. Et c'est ainsi que Corneille a pu tirer la moralité de sa comédie et donner à son Clitandre la leçon dont il avait besoin, sans le faire tomber dans le mépris des spectateurs.

La Suite du Menteur méritait de retrouver le même

succès au théâtre ; mais les *Suites* ne sont jamais heureuses : on s'en défie, et l'on a généralement raison. Malgré le temps écoulé depuis lors, il semble que la postérité elle-même n'ait pas encore eu le temps de vaincre ce préjugé. *Le Menteur* est resté au répertoire, mais il y a bien longtemps que la *Suite* n'a reparu sur la scène. Beaucoup de juges excellents, néanmoins, en font le plus grand cas. Voltaire goûtait particulièrement cette pièce, et il n'a pas craint d'écrire « qu'avec quelques changements elle produirait au théâtre plus d'effet que *le Menteur* même. » Si le plan et l'ordonnance laissent quelque chose à désirer, dit le dernier éditeur de Corneille, M. Marty-Laveaux, *la Suite du Menteur* n'en offre pas moins « des rôles excellents, des scènes charmantes et des situations fort gaies. » Et M. Levallois, dans son *Corneille inconnu*, a noté le mélange du naturel et du factice, l'esprit demi-positif, demi-fantastique, qui donnent une physionomie si étrange et si attrayante à *la Suite du Menteur* : « Le poète, dit-il, se joue en une intrigue capricieuse, romanesque, où la passion vraie perce plus d'une fois sous les affectations à la mode, où le badinage élégant d'une galanterie passée dans les mœurs intellectuelles n'arrête pas l'expression d'un sentiment plus élevé... Il a entrepris de cheminer entre ciel et terre, traversant la réalité sans s'y établir, célébrant l'idéal mondain de son temps, non sans une pointe de réserve et de raillerie. Cette œuvre singulière n'est pas sans analogie avec quelques-unes des brillantes fantaisies de Shakespeare, et l'on y retrouve les principales qualités de Lope de Vega. »

S'il faut en croire une anecdote rapportée par François de Neufchâteau (1), Molière aurait dit un jour à Despréaux : « Je dois beaucoup au MENTEUR. Lorsqu'il parut, j'avais bien l'envie d'écrire, mais j'étais incertain de ce que j'écrivais : mes idées étaient confuses, mais cet ouvrage vint les fixer. Le dialogue me fit voir comment causaient les honnêtes gens ; la grâce et l'esprit de Dorante m'apprirent qu'il fallait toujours choisir un héros du bon ton ; le sang-froid avec lequel il débite ses faussetés me montra comment il fallait établir un caractère : la scène où il oublie lui-même le nom supposé qu'il s'est donné m'éclaira sur la bonne plaisanterie, et celle où il est obligé de se battre, par suite de ses mensonges, me prouva que toutes les comédies ont besoin d'un but moral. Enfin, sans *le Menteur*, j'aurais sans doute fait quelques pièces d'intrigue : *l'Étourdi*, *le Dépit amoureux* ; mais peut-être n'aurais-je pas fait *le Misanthrope*. »

L'anecdote est probablement apocryphe, car elle ne se trouve point dans le *Bolæana*, où l'auteur prétend l'avoir prise, et elle sent l'arrangement, mais elle a du moins le mérite d'être, au fond, assez vraisemblable et de mettre en relief les incontestables qualités et l'influence probable du *Menteur*. Cette influence n'a été contestée par aucun critique, et Voltaire l'a indiquée plus simplement, mais non moins nettement, dans son Commentaire. Quel plus grand éloge pourrait-on faire d'une pièce où, pour la première fois, le style de la

(1) *Esprit du grand Corneille*, 1819, in-8°.

haute comédie était transporté d'une façon soutenue sur la scène, où la plaisanterie s'allie à la décence, où le rire est franc sans être forcé, sans jamais tomber ni dans la trivialité ni dans la bouffonnerie, où l'intrigue repose sur l'observation des mœurs et sort du développement des caractères ; qui enfin a enrichi de tant de citations, de tant de proverbes, la littérature courante et la conversation !

Quinze à vingt ans encore, et nous allons avoir enfin, non plus à l'état isolé, mais dans une suite de chefs-d'œuvre, la vraie comédie, celle où l'intrigue sort du développement des caractères, et qui n'a plus besoin de s'appuyer sur Plaute, Térence ou Lope de Vega, de mettre à contribution l'Espagne et l'Italie, mais simplement d'observer le monde et d'étudier la nature humaine.

II

LES TYPES DE LA VIEILLE COMÉDIE

Durant sa première phase, notre théâtre comique presque tout entier se résume donc dans la comédie d'intrigue, et, même en s'acheminant à la comédie de caractère, il ne connaît guère encore l'étude directe et sincère de la nature. Il s'arrête au masque immuable avant d'arriver à la physionomie vivante ; il fait mouvoir des mannequins, afin d'apprendre à faire mouvoir des hommes. Ce sont ces mannequins que nous avons rencontrés à chaque pas chez Larivey, Desmarets, Scarron, Tristan l'Hermite, Cyrano. Le grand progrès réalisé par Molière, ce sera de substituer la vérité du caractère à la convention du type. Avant lui, et même souvent encore à côté de lui, les personnages sont plus ou moins coulés dans des moules, comme ceux de la comédie italienne. Les traits, grossis à plaisir, y prennent une sorte de rigidité grimaçante : on cherche moins à y faire preuve d'observation que d'imagination bouffonne, à y reproduire la souplesse et la variété de la nature qu'à y entasser les hyperboles burlesques. La comédie débutait, comme la peinture, par des figures

immobiles, des êtres fictifs, peints dans les mêmes poses, avec les mêmes couleurs. Il est plus facile de se copier les uns les autres, en reproduisant un modèle fixé une fois pour toutes, que de pénétrer et de reproduire la vie dans la complexité infinie de ses manifestations.

L'érudition jouait aussi son rôle dans la composition de ces personnages factices. Pour être fort gaie en ses libres allures, la vieille comédie française n'en savait pas moins à fond son antiquité. Elle avait épluché les fragments des comiques grecs ; lu, traduit, imité Plaute et Térence. Côte à côte avec ses nourrices et ses pédants, elle mettait en scène le valet rusé et bouffon, la courtisane et la femme d'intrigue, le vieillard amoureux, le parasite, qu'elle avait surtout empruntés à l'ancien théâtre, non toutefois sans trouver dans nos mœurs de quoi renouveler un peu ces enluminures traditionnelles et leur rendre quelque actualité. Naturellement elle n'eut garde aussi d'oublier le *miles gloriosus*, qui bientôt même, grâce à d'autres influences, devint le plus populaire de cette galerie burlesque.

Etudions d'abord dans le matamore, comme dans un miroir, toutes les autres figures conventionnelles de la vieille comédie française.

I

Le capitan apparaît déjà parfois dans notre théâtre du XVIe siècle (1). Dès 1567, Antoine de Baïf en avait pour

(1) On peut citer le capitaine Fierabras, dans les *Jaloux* de

ainsi dire fourni le modèle en traduisant la comédie de Plaute sous ce titre : le *Brave, ou le Taille-bras*. Le baron de Fœneste, dans le roman pamphlet de d'Aubigné, offre plusieurs traits du type, qui n'est, au fond, que celui du Gascon poussé à outrance (1) ; et même, dès le moyen âge, l'Olibrius de nos mystères remplissait habituellement ce rôle de bravache, de fanfaron, d'« occiseur d'innocens », comme dit Mascarille, qui avait valu au nom de cet ancien gouverneur des Gaules, bourreau de la populaire sainte Reine, une signification proverbiale. Le matamore existait donc déjà dans nos mystères, tout au moins à l'état d'embryon, sans que nous l'eussions emprunté à personne, et il est

Larivey ; Don Dieghos dans les *Neapolitaines* de François d'Amboise ; le Navarrois de la tragédie nationale de *Gaston de Foix*, par Claude Billard ; le capitaine Prouventard des *Déguisés*, de Jean Godard ; le Rodomont des *Contens* de Tournebu. Il y a aussi un capitaine Rodomont dans la *Reconnue* de Belleau, mais qui n'est qu'une courte et pâle esquisse. Le Panthaleone, des *Esbahis* de Grévin, se rattache à la même série ; celui-là est Italien, comme Prouventard est Français.

(1) Il est à remarquer que, tout au moins dans cette première période, le Gascon matamore n'apparait guère que dans des récits, des satires, des morceaux détachés, et non sur la scène. A côté du baron de Fœneste, on peut citer le *Don Quixote Gascon* (dans les *Jeux de l'inconnu*, 1630), qui s'est fait représenter dans son château mettant en déroute, d'un seul éternuement, une charge de huit cents cavaliers, submergeant une flotte au vent de son chapeau, rendant la lumière au soleil éclipsé en mettant la main à son épée, querellant le tonnerre, parant un coup de foudre avec sa bonne lame. On retrouve à peu près les mêmes traits, et bien d'autres encore, dans les *Cartels de deux Gascons et leurs rodomontades* (*Variét. histor. et litt.* publiées par Ed. Fournier, II, 319).

facile de comprendre que ce rôle de faux brave renfermât en soi une assez grande part de vérité pour s'être offert de lui-même à l'imagination des écrivains dramatiques les plus élémentaires, des auteurs de farces et de soties. Seulement diverses causes contribuèrent à le développer activement, à lui donner une importance et un relief qu'il n'avait pas d'abord.

Après l'influence de la comédie latine, il faut signaler celle des mœurs et du théâtre italiens. En 1608, un confrère de la Passion, Jacques de Fonteny, ayant traduit les *Bravacheries du capitaine Spavente*, de Fr. Andreini de Pistoie, fournit un modèle et comme le *canon* du rôle. Quand l'influence espagnole se fut jointe et bientôt substituée à celle de l'Italie, le type ébauché sur notre scène reçut son achèvement définitif. En fouillant dans le théâtre des Lope, des Calderon et de tous ces poètes qu'on mit largement à contribution pendant la plus grande partie du XVIIe siècle, on y trouvait le tueur de Maures, le capitaine *Mata-Moros*, qui rentre si bien, par l'enflure de ses fanfaronnades, dans le génie de la langue castillane et dans le caractère du pays. Nos auteurs se jetèrent d'autant plus avidement sur cette proie que, tout en pillant les Espagnols, ils y voyaient un moyen de se venger d'eux et de les caricaturer. On gardait rancune à ceux-ci depuis la Ligue, et ils fournissaient eux-mêmes des verges pour les fouetter : c'était une bonne fortune dont on profita. Je m'assure que, surtout au début, plus d'un de ces matamores, dont le nom même rappelait l'Espagne, laissait deviner une caricature de ces soldats détestés

qui, après avoir traité Paris en pays conquis, avaient dû enfin dételer devant le Béarnais (1).

La tragédie, elle aussi, avait ses matamores, mais ses matamores sérieux. Elle n'hésitait pas à prendre pour héros le Rodomont du *Roland furieux*, qu'elle faisait parfois plus *rodomont* encore que l'original. Le comte de Gormas, dans le *Cid*, est un vrai capitan. On retrouvera pendant longtemps tous les traits du type, sauf la lâcheté finale, dans les romans à la mode : le *Polexandre* de Gomberville, la *Cléopâtre* de La Calprenède, dont Boileau disait : « Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon. » Ce n'est pas seulement par humeur gasconne que la Calprenède et ses émules créaient les Artabans et tous ces pourfendeurs dont les grands coups d'épée ravissaient Mme de Sévigné. Cela répondait à un idéal du temps. Sous Louis XIII comme sous Henri III, les raffinés d'honneur tenaient le haut du pavé. On ne rencontrait que spadassins de plumes et d'épées : les d'Artagnan et les Cyrano, les La Calprenède et les Scudéry. De toutes parts, cette physionomie s'offrait d'elle-même à l'écrivain : le roman et la tragédie en donnaient la traduction ; la comédie en donnait la caricature. Quelquefois même la traduction et la parodie se rapprochaient tellement qu'elles se confondaient sur un grand nombre de points : telle préface

(1) Voyez les chansons, les estampes accompagnées de quatrains et de couplets satiriques, où, après leurs défaites sous Henri IV et Louis XIV, les Espagnols sont raillés, bernés, conspués. On les représente souvent sous les traits et même sous les noms de *Capitans Rodomonts*, etc. (Collect Hennin, t. 43).

de Scudéry, telle lettre de Cyrano de Bergerac (*le Duelliste*, *Contre Soucidas*, *Contre un gros homme*) sont écrites, le plus sérieusement du monde, du même style et du même ton que les rôles de matamores (1).

Tout concourait donc, on le voit, à l'avènement et à la fortune soutenue, sur notre scène, de ce type d'actualité. Tout devait pousser les auteurs comiques à appuyer fortement sur les traits de la caricature, pour mieux faire sentir le ridicule, et à lutter entre eux d'hyperboles, puisque l'hyperbole constituait le comique de la physionomie et qu'on n'avait pas les mêmes raisons alors qu'aujourd'hui pour être choqués de son exagération puérile. Ceci soit dit comme explication, non comme justification, car le capitan de comédie, bâti sur un fond réel, n'en restait pas moins un caractère factice et faux, un masque de convention par tous les traits extravagants qu'on y rattachait, sans autre but que d'amuser le spectateur.

Le matamore régna sans conteste chez nous pendant toute la première moitié du XVIIe siècle, et même un peu au delà. Chaque théâtre avait son acteur spécialement chargé de cet emploi, dont il portait le nom. On riait de confiance en le voyant paraître, avec ses moustaches

(1) Ouvrez le *Courtisan à la mode selon l'usage de la cour de ce temps* (1625) : vous y trouverez un portrait de certains *plumeurs* qui veulent être estimés des Achilles, des Hercules et, « assis auprès de leurs dames, font à tout propos des rodomontades qu'on dirait, à les ouïr parler, qu'ils avaleraient des charrettes ferrées, prendraient la lune avec les dents, mettraient le soleil en capilotades. » Ce portrait d'après nature est un vrai type de matamore.

formidables, sa rapière relevant le manteau et semblant défier le ciel, ses longues jambes fendues en compas, son plumet à décrocher les étoiles. Il fallait au parterre ses scènes de matamore, qui le plus souvent étaient un pur placage, ne tenant en rien à l'action.

Autant qu'on peut préciser en pareille matière, l'année 1654 paraît marquer le terme de son règne (1) : cette annee-là, il se produisit à la fois, non sans éclat, dans le *Pédant joué* de Cyrano et dans le *Parasite* de Tristan ; mais ce fut son chant du cygne. Depuis lors, on ne le retrouve plus que de loin en loin, s'effaçant de plus en plus, s'évaporant en ombre. Molière en recueillit un moment le souvenir. Le matamore des *Fourberies* est en quelque sorte la parodie du type, autant qu'on peut faire la parodie d'un grotesque. A la scène du sac, l'un des faux spadassins est un Gascon, et le Gascon était, en effet, l'héritier naturel du matamore, qui lui rendait ce qu'il en avait reçu en partie, comme nous l'avons dit. C'est par le Gascon, caractère conventionnel aussi, mais moins excessif, plus gai, plus francais ; par le Gascon hâbleur, vantard, fanfaron, faisant plus de bruit que de besogne et s'effaçant toujours au moment décisif, c'est-à-dire ayant les principaux traits du type, mais les ayant avec plus de grâce, de finesse et d'esprit, que le matamore sort de la farce pour rentrer dans la comédie (2). Qu'on relise

(1) Les capitans mis en scène quelques années après, dans des comédies infimes, par Dorimon, Villiers, etc., ne sont que d'insignifiantes silhouettes.

(2) Le Spacamonte de *l'Opérateur Barry*, de Dancourt, bien

dans le *Joueur* la scène charmante où le marquis, croyant que Valère a peur de lui, se répand en rodomontades, file doux dès que celui-ci enfonce son chapeau, met l'épée à la main en voyant entrer quelqu'un et essaie de reprendre le verbe haut, qu'il rabaisse au moindre mouvement de Valère, et l'on se rendra compte de ce qu'est devenu le matamore aux mains d'un homme d'esprit que la bouffonnerie même n'éloigne pas de la vraie comédie. On en pourrait suivre les vestiges jusqu'à nos jours, et l'Annibal de l'*Aventurière* en est l'un des derniers et des plus jolis spécimens, où la fantaisie se mêle à la réalité en ce que cette figure de bravache couard, du fanfaron dépensant tout son courage en paroles, a d'éternellement humain.

Mais que ce visage, très vrai en soi, du faux brave, fût immobilisé en un masque caricatural par la vieille comédie, il est facile de le prouver par l'extrême analogie qui rapproche tous ces rôles. Les auteurs ont plus ou moins de verve et de fantaisie, mais ils l'exercent toujours dans le même sens et ne modifient pas le type. L'observation n'a plus rien à y voir; l'imagination seule, et l'imagination de détail, est en jeu. Vous diriez tous ces personnages calqués l'un sur l'autre; jamais Ménechmes ne se ressemblèrent

qu'il porte un nom italien, est un Gascon, comme on le voit à ses *cadédis*. Cette bagatelle n'est, d'ailleurs, qu'un pastiche des courtes farces de Gaultier-Garguille et des opérateurs, où une telle caricature était bien à sa place. Au Gascon joignez le Marseillais, tel que le capitaine Baudrille du *Cœur et la Dot*, de Félicien Mallefille.

davantage. Ils passent par les mêmes situations, répètent les mêmes phrases, éprouvent les mêmes disgrâces, usent des mêmes stratagèmes pour tirer leur lâcheté d'embarras.

Essayons, en groupant les passages essentiels et caractéristiques du rôle dans les principales comédies qui l'ont employé, de reconstituer la monographie complète du matamore.

Scarron, en sa double qualité d'écrivain burlesque et de poète versé dans la littérature espagnole, n'avait garde de négliger une figure qui semblait faite exprès pour lui. Aussi a-t-il, pour ainsi dire, dessiné avec une verve triviale et une exagération bouffonne l'exemplaire universel du type, dans ses *Boutades du capitan Matamore*. Il l'a mis en scène sous toutes ses faces ; il lui a prêté un langage pour toutes les situations : c'est en réalité un répertoire de lieux communs pour le rôle, et je pourrais y prendre le point de départ de chacune de mes comparaisons.

En général, le capitan porte un nom formidable ; il s'appelle presque toujours Matamore ou Fierabras, Taillebras, Brisemur, Scanderbeg, Chasteaufort, Rhinocéronte, Artabaze, Briarée, Rodomont. Il commence volontiers par décliner ses qualités ou sa généalogie, qu'il fait remonter fort haut :

Je suis le fléau des pervers,
Et la foudre de la vaillance...
Bref, c'est moi qui suis l'effroyable,
Le dompteur comme l'indomptable,

s'écrie le capitan Matamore de Scarron. L'Artabaze que Desmarets a introduit dans ses *Visionnaires*, ouvre la pièce par ce superbe monologue :

Je suis l'amour du ciel et l'effroi de la terre,
L'ennemi de la paix, le foudre de la guerre...
Le dieu Mars m'engendra d'une fière amazone,
Et je suçai le lait d'une affreuse lionne.

Le Taillebras du *Railleur*, de Maréchal, se presente en ces termes :

Des hommes et des dieux l'amour et la terreur ;
Qui reçoit le tribut des rois, de l'empereur ;
Qui soutient le Turban, quand il veut le renverse ;
Et de qui le Sophy relève dans la Perse ;
Que le Tartare craint ; à qui le grand Mogor
A fait dresser idole et des images d'or ;
Qui tient assujettis le ciel, la terre et l'onde
Et d'un doigt fait mouvoir toute la masse ronde.

Ecoutez le Chasteaufort de Cyrano : « Je suis le fils du Tonnerre, le frère aîné de la Foudre, le cousin de l'Eclair, l'oncle du Tintamarre, le neveu de Caron, le gendre des Furies, le mari de la Parque. » Et le Rhinocéronte de Rotrou :

Sais-tu mes qualités ? Lieutenant de la peste,
Intendant général des menaces du sort,
Colonel du carnage et marquis de la mort,
L'effroyable terreur de la terre et de l'onde,
Et, pour dire en un mot, le destructeur du monde.
(*Clarice.*)

Ils se sont tous, dès le berceau, signalés par de précoces exploits : « Quand j'étois en maillot, dit le capitaine des *Tromperies* de Larivey, j'arrachai un œil à ma nourrice, parce qu'elle me vouloit menacer. » Artabaze a fait pis :

On parle des travaux d'Hercule encore enfant,
Qu'il fut de deux serpents au berceau triomphant ;
Mais me fut-il égal, puisque, par un caprice,
Etant las de téter, j'étranglai ma nourrice ?

Le reste est digne de ce début. Ils foudroient leur homme sur place ou l'incendient d'un coup d'œil, cela est unanime :

Car si... je vous élance un regard de fureur,
Je vous brûlerai comme paille,

dit le capitan de Scarron. Le matamore de Corneille a la même propriété :

Je vais t'assassiner (1) d'un seul de mes regards ;
(*Illusion comique.*)

aussi bien que le Chasteaufort de Cyrano : « Ne vous expliquez pas ; j'aurais peur que mes yeux en courroux

(1) Qu'on se rappelle qu'il y avait des phrases tout à fait analogues reçues dans le langage ordinaire de la galanterie. On disait fort bien : un regard qui *embrase* un cœur, une œillade *assassine*. Le capitan du *Parasite* de Tristan va plus loin encore : Je m'en allais la voir, cette belle *assassine* », dit-il en voulant désigner sa maîtresse.

ne jetassent des étincelles, dont quelqu'une par mégarde vous pourrait consumer. » Pour l'Artabaze de Desmarets, il est bon prince, et il consent à adoucir l'éclat de ses regards effroyables, car il ne pourrait pas *sans cet ajustement, avec nul des mortels converser un moment.*

Mais, par pitié, au lieu de tuer leur imprudent ennemi d'un coup d'œil, ils se contentent en général de l'épouvanter : « Je ferois bien gageure, dit le capitaine de Larivey, que le malotru a pissé en ses chausses quand il m'a veu tourner les yeux en la teste... As-tu veu comme il a blesmy ? » — « Le pauvret a frémi quand je l'ai regardé », s'écrie de même le capitan de Tristan l'Hermite. Tous, sans exception, ont une voix qui *massacre,* leur ombre et leur souffle sont *funestes* ; ils ne peuvent serrer la main sans la briser, toucher des murs sans les abattre, un homme sans le broyer, une montagne sans l'aplatir. Comme les capitans de Scarron et de Desmarets, ils changent tout en cimetière sur leur passage, car *la mort est toujours avec eux*, et ils ont *pour compagnons le carnage et l'effroi.* Ils produisent donc les renversements les plus étranges dans la nature. C'est toujours le matamore de Scarron qu'il faut citer le premier :

> Les lieux par où je vais tremblent dessous mes pas...
> Quand je suis irrité, les plus hautes montagnes
> S'abaissent aussitôt à l'égal des campagnes...
> La lune et le soleil en pâlissent d'horreur.

Pour Chasteaufort, il raconte que d'un seul de ses revers il foudroya les omoplates de la nature : « L'u-

nivers, de frayeur, de carré qu'il était, s'en ramassa tout en une boule. » Le matamore de Corneille jeta un jour le désordre dans le monde parce que, l'Aurore étant dans sa chambre à lui faire la cour, le Soleil, qui ne la trouvait pas pour marcher devant lui, ne se pouvait lever.

Le ciel même n'est pas à l'abri de leurs attaques : gare aux dieux quand ils se mêlent de leurs affaires ! Le capitan de Scarron revient continuellement sur ce sujet : il raconte fort au long comment il *frotta* les immortels, dont la plupart sont encore *bossus* et *mal faits* de ses coups. Auparavant Larivey avait fait dire à son Brisemur (dans le *Fidèle*) : « J'entreprendray, pour l'amour d'elle, chasser du ciel Jupiter, Mercure et Mars. » De même le matamore de Corneille menace Jupiter de le détrôner en le remplaçant par le dieu de la guerre ; le pauvre Jupiter, tout tremblant, s'empresse de lui obéir. Artabaze raconte que Mars son père, redoutant sa valeur, se sauva dans la voûte éthérée, et que le Soleil, craignant qu'il ne vînt à dompter le ciel, les mit d'accord en faisant son père, Mars parmi les dieux, et lui, Mars parmi les hommes. Enfin Chasteaufort, voulant *dépêtrer la nature de ces dieutelets*, les mande à son tribunal, et prononce contre eux son arrêt souverain.

Cependant ces terribles hommes sont sensibles aux charmes de l'amour ; le petit dieu subjugue aisément ces grandes âmes, et ils sont tous, comme Artabaze,

Des dames le désir, des maris la terreur.

Je n'ai pas besoin de dire que nul cœur de femme ne peut leur résister, et qu'il leur suffit d'un regard pour conquérir comme pour foudroyer. C'est l'antithèse qu'ils emploient presque toujours eux-mêmes :

> De quelque part que je tourne la vue,
> Je charme, j'éblouis, j'épouvante et je tue.
> (SCARRON, *Boutades*.)

« Comme je roulle les yeux en la tête et fronce mes sourcils, dit le capitaine de Larivey, je voy le peuple tout paoureux, la canaille paslir... les femmes souspirer après moi. »

> Quand je veux j'épouvante, et quand je veux je charme,
> Et. selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour,
> Les hommes de terreur et les femmes d'amour.
> (Le Matamore de *l'Illus. comiq.*)

« C'est mon faible, dit Chasteaufort, de n'avoir jamais pu regarder de femme sans la blesser. » Aussi tous ces Messieurs sont-ils assaillis de billets doux, accablés de déclarations, excédés de leurs propres conquêtes. Reines, princesses, déesses même, sont *toutes perdues de l'amour qu'elles ont pour eux*. Ils sont malheureux à force d'être trop aimés : « O ! que c'est une grande misère que d'être beau outre mesure ! s'écrie pathétiquement le capitaine de Larivey. Tu as toujours un varlet ou une chambrière à ta queue, qui te prie que tu te laisses voir... Mon Dieu ! quel rompement de teste c'est de les escouter et de leur res-

pondre ! » Aussi finit-il par les envoyer toutes promener.

Le capitan de Corneille n'était pas moins tourmenté :

Leurs persécutions me rendaient misérable,
Je ne pouvais sortir sans les faire pâmer :
Mille mouraient par jour, à force de m'aimer...
Ces pratiques nuisaient à mes desseins de guerre
Et pouvaient m'empêcher de conquérir la terre ;
D'ailleurs j'en devins las.

Il en est de même d'Artabaze :

O dieux, quelle pitié ! je suis couru des dames ;
Mais je ne puis tout seul soulager tant de flammes.

Ils sont donc réduits à user souvent de rigueur envers leurs soupirantes, quelquefois par fatigue et par ennui, quelquefois pour se récréer, comme le terrible capitan de Scarron qui *trouve toutes ses aises dedans les ruisseaux de leurs pleurs*. Mais ces don Juans, après avoir ravagé le sexe, après avoir enchaîné jusqu'à la reine d'Islande à leur char, ne rencontrent plus que des cruelles. S'ils offrent leur main à quelque jeune fille, elle semble fort peu touchée de son bonheur, et nullement désireuse de faire sortir de leur union un *plus que Mars*, comme dit Chasteaufort, ou, ainsi que s'exprime Artabaze,

Un des plus grands guerriers et des plus hasardeux.

Ils sont bernés par leur maîtresse, comme par tout

le monde du reste : leurs valets même, car ils ont souvent un Bracquet, un Cascaret, un Clindor, auditeur bénévole, officieux confident, qui est là tout exprès pour entendre leurs récits, les faire souvenir des exploits oubliés, leur servir de témoin et de garant, se permettent tout bas des réflexions sceptiques et des *aparte* fort irrévérencieux. « Il fait toujours le brave au commencement, et puis se couëfe de sa chemise », dit le valet du baron de Fœneste.

Après avoir jeté feux et flammes, ils finissent, en effet, par faire retraite au moment décisif, et même devant les personnages les moins belliqueux. Le capitan de Scarron se sauve du pédant Boniface ; Artabaze s'effraie des gestes d'un poète qui déclame, et s'enfuit chaque fois qu'il le rencontre. C'est sans doute par suite de l'antipathie naturelle qu'il y a entre les gens de guerre et les gens de lettres, car tous ces héros méprisent singulièrement les livres, et font profession d'avoir la science en très médiocre estime. « Mon épée est ma plume », dit l'Émile de Rotrou (dans *Amélie*). Quant à Chasteaufort, il n'écrit *que sur les corps humains*. Du reste, pour continuer une comparaison que j'ai indiquée plus haut, Cyrano, dans une de ses lettres (*le Duelliste*), s'est servi en son nom de la même expression qu'Émile : « J'ai presque été forcé, dit-il, de vous écrire avec mon épée. » C'est avec cette plume-là aussi qu'écrivait G. de Scudéry.

Mais d'ordinaire le matamore ne cède pas sans avoir d'abord mis l'honneur à couvert : il essaye de sauver les apparences, il se campe fièrement, tire à moitié son

épée, s'emporte et s'écrie d'une voix formidable, pour effrayer son imprudent adversaire : *Ah tête ! ah ventre !* Il menace de fendre le misérable en dix parts, de l'enfoncer d'un coup de poing au centre de la terre, de le faire *sauter jusqu'au cinquième ciel* (Tristan) ou de le jeter *si au-dessus des éclairs qu'il soit dévoré des feux élémentaires* (Corneille). Mais quand on lui tient tête, il s'apaise bien vite, et trouve d'admirables raisons pour se tenir coi. Sur ce point, ils sont tous aussi ingénieux, aussi inventifs ; c'est le triomphe de l'art. Le Fierabras de Larivey, par *générosité* naturelle, ne tire pas l'épée contre le crocheteur qui l'insultait, et ne se venge pas du vilain qui l'avait jeté au milieu de la fange, parce qu'il était *empesché à se nettoyer de ceste ordure*. « Mais s'il eust attendu un quart d'heure, je lui eusse baillé sur la joue. » Son capitaine espagnol, voyant paraître Adrian qui lui défend d'approcher de la porte de sa maîtresse, s'écrie : « O ciel cruel, pourquoy n'ay-je maintenant avec moy mon chastie-fols, mon espée... pour escarteller cettuy-cy ! Retirons-nous un peu à quartier. » Et il se met en un coin *pour se barricader* ; puis, aussitôt qu'Adrian est rentré, il triomphe et assure à son valet que ce sont ses représentations seules qui l'ont empêché de *humer la veuë à ce marault*.

Voyez aussi l'admirable façon dont le baron de Fœneste se tire d'affaire en pareille occurrence (1). Un jour, un Parisien vêtu de violet se levait à tous coups devant lui, à la comédie... « Je lui crie rudement :

(1) Ier liv., ch. I, mais surtout liv. III. ch. X et XIII.

« Holà, bioulet, biras-bou d'aquiou » ! — Ce fat, tournant la tête, me répond : « Je n'en ferai rien. » — Et moi, résoulu quant et quant, je redouble : Demourez-y donc. » Et par ce moyen il ne fit rien sans mon commandement. » Le Spacamonte de Dancourt (l'*Opérateur Barry*), qui tombe de frayeur avant même d'avoir reçu le coup, a la présence d'esprit de rappeler à son adversaire, d'un ton chevaleresque, les lois de l'honneur qui défendent de frapper un homme à terre, et quand Garguille, survenant et le voyant couché, lui demande ce qu'il fait, il répond : « Je me promène. »

Le matamore de *l'Illusion comique* veut d'abord broyer Clindor ; mais comme celui-ci crie plus haut que lui, notre homme s'apaise :

> Cadédiou ! ce coquin a marché dans mon ombre,
> Il s'est fait tout vaillant d'avoir suivi mes pas ;
> S'il avait du respect, j'en voudrais faire cas.
> Ecoute, je suis bon et ce serait dommage
> De priver l'univers d'un homme de courage.

C'est la même raison que l'Émile de Rotrou, lequel la *pitié des vaillants*, et qui, en une autre circonstance, trouve une excuse non moins plausible :

> Ma haine est apaisée,
> Je dédaigne à présent une victoire aisée ;
> J'ai perdu le courroux dont j'étais enflammé,
> Et je ne me bats point, n'étant point animé.

Rhinocéronte, à mon sens, est encore au-dessus :

« Mets l'épée à la main », lui dit Alexis. Ecoutez la fière réponse de cet intrépide :

> Je la veux au fourreau.
> Par quel droit sur ma main prétends-tu cet empire ?

Le Taillebras d'Antoine Maréchal s'apostrophe lui-même :

> Cœur royal, sois moins noble, et daigne le haïr !

Quoiqu'il porte une épée si terrible que devant elle *le canon de peur fuit et n'ose l'attendre*, roué de coups, il la remet au fourreau lorsqu'on la lui rend, car il est *ennemi du désordre*, et il se souvient à propos que le duel est défendu.

Mais de tous, le plus ingénieux, celui qui déploie la plus grande variété d'imagination dans ces conjonctures délicates, c'est sans contredit le Chasteaufort du *Pédant joué*. Dans sa scène avec Gareau, celui-ci, qui raisonne en vrai rustre, lui *tape la g..... comme il faut* (sic). Notre capitan va sans doute embrocher le téméraire ; point, il est magnanime, et il veut montrer son *courage invincible à souffrir*. Gareau le frappe encore : « Je ne sais, Dieu me pardonne, ce que m'a fait ce maraud ; je ne me saurais fâcher contre lui (*Il le frappe encore*.) Foi de cavalier, cette gentillesse me charme. Voilà le faquin du plus grand cœur que je vis jamais. (*Il est encore frappé*.) Quoi que tu fasses, ayant protesté que je gagnerais cela sur moi-même, de me laisser battre une fois

en ma vie, il ne sera pas dit qu'un maraud comme toi me fasse changer de résolution. (*Gareau se retire en un coin.*) Quelque faquin de cœur bas et ravalé aurait voulu mesurer son épée avec ce vilain; mais moi, qui suis gentilhomme et gentilhomme d'extraction, je m'en suis fort bien su garder. » A la fin pourtant, ne répondant plus de sa bile, il va chercher un garde pour veiller sur lui et l'empêcher de faire quelque malheur. Plus loin il se retient de châtier la Tremblaye, son rival en amour, parce qu'il est si échauffé qu'il ne pourrait le faire mourir sans entraîner la nature entière dans sa ruine. Aussi la Tremblaye abuse-t-il lâchement de cet aveu pour frapper Chasteaufort. Celui-ci compte les coups : « Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze, douze. Ah ! le rusé ! qu'il a fait sagement ! s'il en eût donné treize, il était mort. — La Tremblaye : Voilà pour vous obliger à ce meurtre. (*Il le jette à terre d'un coup de pied.*) — Chasteaufort : Aussi bien me voulais-je coucher. »

Nul n'avait plus le droit que Cyrano de railler les faux braves et n'était moins suspect en le faisant. Nul aussi ne l'a fait avec plus d'ironie bouffonne. Mais tout son esprit, pas plus que le génie de Corneille à la veille du *Cid*, n'ont pu empêcher l'un ni l'autre de verser dans la convention la plus extravagante. La convention avait si bien envahi le rôle qu'elle était tout le rôle lui-même : on ne pouvait plus l'en expulser ; il eût paru fade si l'on eût voulu le ramener à la nature. L'effort du poète devait se borner à exécuter des variations de fantaisie sur un fond monotone, et, comme elles avaient été

toutes trouvées de bonne heure, à en exagérer encore le faux, sous prétexte de faire preuve d'invention.

II

Nous pourrions nous borner à ajouter maintenant : *Ab uno disce omnes.* La plupart des autres types du temps sont, comme celui-là, jetés dans un moule uniforme et poussés au burlesque, sans aucun souci de la vraisemblance.

Prenez le parasite, par exemple. Au XVIe siècle, on le voit, sous le nom d'*escornifleur*, égayer de ses facéties un peu épaisses les *Neapolitaines* de François d'Amboise, les *Contens* de Tournebu, la *Veuve* de Larivey, etc., en joignant quelquefois à ce métier, par une association assez naturelle, un autre moins honnête encore. Au XVIIe, les mœurs littéraires lui rendent un intérêt d'actualité. Sans doute l'influence de la comédie latine n'est pas moins visible dans la nôtre pour le *parasita* que pour le *miles gloriosus* : l'Ergaste du *Ménechme* de Rotrou, « grand voleur de plats, grand rinceur de pots », et l'Ergasile de ses *Captifs*, sont tous deux tirés de Plaute en droite ligne.

Mais, comme le précédent, ce nouveau type n'était pas non plus sans avoir une part de réalité. Beaucoup de poètes du second et du troisième ordre vivent alors eux-mêmes en parasites chez les grands. L'illustre Montmaur eût suffi pour remettre le type à la mode. Oublié comme érudit, le professeur royal en langue

grecque au Collège de France est devenu immortel comme pique-assiette. On l'écrasa d'épigrammes et de satires plus lourdes que des pavés. Ménage organisa contre lui une croisade, enrôlant sous son drapeau tout un bataillon enragé, — Balzac, Sirmond, Sarazin, Adrien de Valois, Dalibray, La Mothe-le-Vayer, dix autres encore, qui se mirent à bourdonner contre lui en grec, en latin, en français, et à le piquer de leurs dards sans lui laisser une minute de répit : guerre de cuistres contre un cuistre, jalousie de pédants qui s'efforçaient avant tout d'étaler leur érudition dans leurs plaisanteries, forgeaient des mots longs de six aunes pour démontrer leur savoir philologique, entassaient les citations et les imitations, aiguisaient une pointe dans un centon pesamment ingénieux, colligeaient laborieusement tous les traits épars dans les auteurs et se vantaient d'avoir profité de l'occasion pour faire, sur l'image d'un parasite particulier, le portrait même du parasite.

S'il en était ainsi dans la satire, on juge de ce que devait être ce rôle sur le théâtre. On peut l'étudier tout à l'aise dans la comédie de Tristan l'Hermite à laquelle il a donné son nom (1654). Fripe-sauce est travaillé d'une boulimie incessante : il n'ouvre la bouche que pour montrer ses dents; il ne parle que pour déplorer ses jeûnes et pour aspirer à la ripaille; il ne connaît autre chose au monde que les gigots et les cochons de lait. Dès les premiers vers, il se peint tout entier :

O la rigueur étrange !
Est-il donc ordonné que jamais je ne mange ?

Ne pourrai-je flatter ou contenter ma faim ?...
Que mon ventre aplati fait élargir mes chausses !
Si je ne bois bientôt à traits fréquents et longs,
On les verra dans peu tomber sur mes talons.

Ici Phénice, qui l'a déjà interpellé vainement, lui frappe sur l'épaule. Il s'éveille de son rêve, et voici en quels termes galants il interpelle la soubrette :

Que ton nez aussi bien n'est-il un pied de veau !

Tel il s'est révélé à son entrée en scène, tel il restera d'un bout à l'autre de la pièce. On lui ordonne d'aller chercher le notaire pour dresser le contrat — « et faire bonne chère », ajoute Fripe-sauce, qui se charge d'amener aussi le pâtissier et le rôtisseur, et célèbre dans un transport lyrique digne du personnage, la bombance qu'il va faire.

Toutefois, le parasite proprement dit a pris moins de développement sur notre théâtre que le matamore, et c'est surtout dans les épigrammes, les chansons, les satires, ou même dans des romans réalistes comme le *Polyandre* de Ch. Sorel, qu'il faut le chercher. Au XVII[e] siècle, la pièce de Tristan est même à peu près la seule non seulement à laquelle il ait donné son nom, mais où il joue un rôle considérable et où soit nettement dessiné un type bien distinct. Ce qu'on peint plus souvent, c'est le glouton, l'ivrogne, l'homme amoureux de la bonne chère et des franches lippées, les célébrant avec enthousiasme. Tel est, par exemple, le Guillot de

la *Disgrâce des domestiques* (1662), que Chevalier nous fait entendre exhalant ses regrets avec son camarade Fabrice, après leur renvoi, et ne songeant qu'à la cuisine, tandis que l'autre ne songe qu'à sa maîtresse. Ecoutez ces chants alternés, comme ceux des bergers de Virgile :

— Que j'aime à contempler sa grâce !
— Que j'aime une bonne bécasse !
— Quel plaisir de voir ce bel ange !
— Quel plaisir quand on boit et mange !
— Qu'on aime un ouvrage si beau !
— Que j'aime une longe de veau !

Cela continue longtemps, mais on me dispensera de continuer moi-même. Rien de plus facile et de plu banal que cet épais comique.

Le Tartufe de Molière est un parasite qui vit aux dépens d'Orgon, mais son parasitisme s'efface devant son hypocrisie. Le Dorante du *Bourgeois gentilhomme* est moins un parasite qu'un seigneur sans argent et sans scrupule qui exploite la sotte gloriole de M. Jourdain, et il en est de même pour ces marquis ou chevaliers vivant aux dépens des bourgeoises, qui remplissent le théâtre de Dancourt. Nous n'avons plus alors qu'une réduction et un émiettement du type primitif : d'une part, le chevalier d'industrie qui se fait nourrir et entretenir par ses dupes ; de l'autre, le gourmand, contraint de jeûner malgré lui, affamé, plein d'appétits qu'il ne peut assouvir, comme Sancho Pança dans l'île de Barataria et le Strabon du *Démocrite* de Regnard. Le

parasite a reparu quelquefois généralement sous le nom de *pique-assiette*, dans la comédie et le vaudeville contemporains, et il joue un rôle assez fréquent dans le théâtre de Scribe.

Le type du pédant paraît plus directement sorti de la veine nationale. On n'avait que l'embarras du choix sur les bancs de l'école et dans les collèges de la vieille Université. Le pédant proprement dit est le plus souvent un professeur, comme le maître ès arts Lucian du *Laquais* de Larivey. Au sortir du théâtre, les spectateurs pouvaient retrouver les originaux de ces docteurs crasseux en longues robes et en bonnets pointus, parlant grec et latin en français, citant Hippocrate et Pausanias « en ses Corinthiaques », jurant par le nom sacro-saint d'Aristote, crachant des apophteghmes, raisonnant en *baroco* et en *baralipton*. Ils se retrouvaient partout, aussi bien sous la robe de l'avocat ou du médecin que sous celle du professeur. C'est pourquoi tous les écrivains comiques, familiers, réalistes du XVIIe siècle ne se lassent pas de les mettre en scène et de les railler : Théophile dans les *Fragments d'une histoire comique* et Ch. Sorel dans *Francion*, comme l'auteur anonyme de *Boniface ou le Pédant* (1633) et Gillet de la Tessonnerie dans le *Déniaisé ;* Boileau comme Rabelais ; la comédie française comme la comédie italienne. C'est pourquoi aussi le pédant est de tous nos vieux types comiques celui que Molière a le plus conservé et où il s'est le moins écarté de la tradition.

Eh bien ! ce type même pour lequel la réalité offrait une si riche matière et de si innombrables modèles, ce

type qui n'avait besoin d'aucune exagération pour être comique, le théâtre trouvait moyen de le déformer en le poussant à l'extrême et d'en faire une figure de convention, un masque d'une monotone bouffonnerie.

Etudions-le surtout dans le *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, qui semble avoir mis le raffinement voluptueux d'une vengeance personnelle à résumer sous les traits de son ancien principal Grangier, devenu le Granger de sa comédie, toutes les grimaces solennelles et tout le pathos emphatiquement grotesque du genre. Avec ses souvenirs, frais encore, d'écolier vindicatif; avec son imagination fougueuse de jeune Gascon, il a chargé à l'extrême la prétentieuse sottise du personnage, afin de la mieux faire ressortir, non sans profiter de ce prétexte pour étaler largement et démesurément sa propre érudition, s'adjugeant ainsi tout le bénéfice de ce manège, dont le ridicule retombe en entier sur sa victime Le Granger de Cyrano s'exprime tantôt en devancier de Cathos et de Madelon : « Allons, qui de vous le premier estropiera le silence ? » tantôt en compagnon de l'écolier limousin rencontré par Pantagruel sur le chemin de l'*alme, inclyte et célèbre académie que l'on vocite Lutèce* : « J'aurais composé là-dessus une épitaphe la plus acute qu'aient jamais vantée les siècles pristins. — *Extemplo* je les vais congréger. » Il parle un langage macaronique et ampoulé à la fois, une sorte de phœbus scolastique, où les souvenirs de la mythologie se mêlent aux règles de Despautère, et où les citations du rudiment, appliquées à la situation, se joignent aux boursouflures métaphoriques : « Donc, sejongant de

nos lares ce vorace absorbeur de biens... — Le marteau de la jalousie ne sonnera plus les longues heures du désespoir dans le clocher de mon Ame... — Piliers de classes, tire-gigots, ciseaux de portions, exécuteurs de justice latine, *adeste subito, adeste, ne dicam advolate*. Jetez-moi promptement vos bras achillains sur ce Microcosme erroné de chimères abstractives, et liez-le aussi fort que Prométhée sur le Caucase. »

Au type du pédant se rattache directement le poète malade du cerveau, le Lyzante du *Railleur* d'Antoine Maréchal; l'Amidor des *Visionnaires* de Desmarets, qui ronsardise à outrance :

Déjà de toutes parts j'entrevois les brigades
De ces dieux chèvre-pieds et des folles Ménades
Qui s'en vont célébrer le mystère Orgien
En l'honneur immortel du père Bromien.
Je vois ce cuisse-né...

Il forge des mots savants, il étale et entasse toutes ses connaissances mythologiques; il en arrive à parler un jargon dont on peut prendre une idée dans ses stances à Cassandre :

Tes hétéroclites froideurs
Causent une antipéristèse...
Et dedans mes calamités,
Je n'attends que la syndérèse
De tes froides neutralités.

Le poète extravagant paraît aussi dans plusieurs pièces de Rotrou, particulièrement dans *Célimène* et

dans les *Captifs*. Molière l'a recueilli comme le pédant lui-même. Vadius et Trissotin, les modèles du genre, sont d'ailleurs, dans une espèce différente, des cuistres aussi accomplis que Métaphraste, Pancrace et Marphurius. Oronte est une variante ingénieuse de la même figure : le poète ridicule, homme du monde et même homme de cour. Le tronc primitif a poussé des rameaux innombrables : le pédant de la vieille comédie n'a pas seulement donné naissance au poète grotesque, mais au médecin tout gonflé d'une sottise doctorale, qui n'en est qu'une variante, comme les Desfonandrès et les Diafoirus ; aux précieuses ridicules, dont le côté pédantesque s'accusait sous le vernis mondain, quoiqu'elles fissent vœu de haïr les pédants ; aux femmes savantes, comme Bélise et Philaminte ; au bel esprit ridicule, comme Oronte et le Beaugénie du *Mercure galant* ; à l'auteur tout hérissé des règles d'Aristote, comme le Lysidas et le Boniface des deux *Critiques*, celle de Molière et celle de Regnard. Qu'est-ce aussi que le M. Bobinet de la *Comtesse d'Escarbagnas*, le Boniface et l'Anastase du *Crispin musicien* de Hauteroche, le Mamurra du *Grondeur*, sinon des décalques du pédant primitif, réduit à une simple silhouette (1) ?

Le rôle du pédant se confond souvent par certains côtés avec celui du vieillard amoureux et fournit ainsi

(1) On rencontre encore un pédant dans la *Seconde surprise de l'amour*, de Marivaux. Son Hortensius est un Bobinet un peu plus développé. Le pédant se retrouve sous sa forme la plus conventionnelle et la plus caricaturale jusque dans les proverbes de Musset.

un double motif à le conspuer. Ce bouc émissaire de l'ancienne comédie et du roman satirique, présenté d'ordinaire sous les traits d'un personnage sale, goinfre, ivrogne, parasite, est presque toujours, pour comble de ridicule, féru du petit dieu malin, et tel est le caractère commun que présentent le Boniface de Scarron, le Granger de Cyrano, l'Hippocrasse de Rotrou, le Docteur de Le Vert (dans le *Docteur amoureux*, 1638).

Vieux, ou tout au moins mûr, lourdaud et grossier, il a d'épaisses brutalités de cuistre sous ses grâces d'école. C'est toujours un animal obscène qui ignore les délicatesses du langage de l'amour ; et dès qu'il veut parler sentiment, son défaut d'usage et d'éducation se traduit en paroles dont il n'a pas l'air de soupçonner le cynisme. Voyez le style que Molière prête à M. Diafoirus en présence d'Angélique, pour faire l'éloge de son fils Thomas. Il y a là un trait d'observation que, par malheur, nos vieux auteurs comiques gâtent le plus souvent à force d'appuyer. Cyrano, en particulier, avec son mauvais goût habituel, ne s'arrête jamais en pareil cas avant d'avoir atteint les dernières limites de la licence. Soit qu'il parle de sa fille que veut épouser le capitan, soit qu'il harangue celle qu'il aime en triple galimatias mêlé de style chevaleresque, de pompeuses images, de souvenirs de la Fable, de fleurs de rhétorique, de dialectique et de grammaire, son Granger prodigue les allusions et les équivoques pédantesquement ordurières, à la façon du docteur répondant à Angélique dans la *Jalousie du Barbouillé* (sc. VI). Mais

au moins Molière ne s'attarda pas à ces juvénilités grossières, et je voudrais croire que Cyrano eût fait de même s'il eût écrit d'autres comédies dans un âge plus mûr, mais je n'en suis pas bien certain.

La comédie n'a jamais professé de révérence pour les barbons. Elle n'est pas respectueuse de nature, et on ne saurait s'étonner qu'elle prenne résolument le parti de la jeunesse. Les vieillards, par exemple, que met sans cesse en œuvre Larivey, — il y en a quelquefois quatre dans une seule pièce, — sont des esprits chagrins et moroses, trouvant que tout dégénère, s'opposant aux folies qu'ils ne peuvent plus commettre, usant parfois d'ailleurs d'une grande liberté de langage pour prêcher la morale. C'est là ce qu'on peut appeler le caractère naturel du vieillard. L'amour est une exception, que le contraste de l'âge, des rides, des cheveux blancs peut rendre triste ou comique, suivant la physionomie et le langage qu'il prend. Corneille a fait du vieillard amoureux, dans le Martian de *Pulchérie*, un personnage très noble, et l'Arnolphe de Molière, sans jamais sortir du ton de la comédie, confine au tragique dans sa scène du cinquième acte avec Agnès, par l'accent douloureux de sincérité qu'on y sent. Mais chez la plupart des vieillards amoureux de notre ancien théâtre, ce que l'auteur accuse, c'est le désir charnel en ses côtés les plus répugnants. Ils font les jouvenceaux, ils se parfument, ils essaient des déclarations fleuries, mais leur toux les interrompt au beau milieu d'une phrase d'amour, et quelque allusion à une infirmité dégoûtante ne manque pas de se jeter à la traverse. Tous

ressemblent au Josse des *Esbahis* de Grévin : si catarrheux et chassieux qu'il soit,

> Maintenant il lave sa face,
> Maintenant, frisant ses cheveux,
> Il vous contrefait l'amoureux...
> Il nous fait venir tous ensemble :
> « Guillaume, viens ci me peigner ;
> Toi, va-t-en chez le cuisinier ;
> Toi, va-t-en chez le porte-chappe,
> Et toi, va-t-en voir si ma cape,
> Mon grand saie et mon vieil pourpoint
> Sont racoutrés à mon apoint.

Le Siméon de Larivey, « un vieil baveux puant et qui n'a que trois dents en la bouche », et son Lazare, « ce radoté vieillard, ce vieil singe contrefait », sont bernés selon toutes les règles dans leurs entreprises galantes.

Souvent, pour l'achever de peindre, le vieillard amoureux n'est pas seulement un cuistre, un pédant fleffé, comme le Granger de Cyrano, mais un avare comme Harpagon et comme le Crispin de la *Dame d'intrigue* (1). Naturellement il est joué dans tous les cas, qu'il cherche à se marier comme Arnolphe, ou qu'il courre le guilledou comme M. Leblanc dans la *Fille capitaine* de Montfleury.

(1) Pièce de Chappuzeau. Crispin, qui n'est pas un valet, mais un « riche vilain », est amoureux de la dame d'intrigue elle-même ; mais l'auteur appuie principalement sur son avarice, et il a peint à côté de lui, en traits plus complets, un autre vieillard amoureu dans la personne de Géronte.

S'il n'en est point ainsi du Géraste de *la Suivante*, c'est que *la Suivante* est une comédie romanesque qui sort du ton et de l'allure de la comédie ordinaire. Corneille, dans l'Examen de sa pièce, se rend le témoignage que « Géraste n'agit pas mal en vieillard amoureux. puisqu'il ne traite l'amour que par tierce personne, qu'il ne prétend être considérable que par son bien, et qu'il ne se produit point aux yeux de sa maîtresse, de peur de lui donner du dégoût par sa présence ». Il est si épris que sa passion l'emporte en lui sur l'avarice naturelle aux vieillards et qu'il donne sa fille à un époux peu fortuné, pour obtenir la sœur de celui-ci. Mais ce qui est le plus exceptionnel, c'est qu'il réussit dans son projet; seulement Corneille a pris soin de ne pas faire paraître celle dont il a ainsi obtenu la main, et la pièce se ferme sur les stances où on lui souhaite la destinée qu'il mérite :

Vieillard, qui de ta fille achètes une femme,...
Puisse le noir chagrin de ton humeur jalouse
Me contraindre moi-même à déplorer ton sort,
Te faire un long trépas, et cette jeune épouse
User toute sa vie à souhaiter ta mort !

La vieille amoureuse prêtait plus encore que le vieillard à la caricature et à la plaisanterie grossière. Discret a réuni l'une et l'autre dans sa comédie d'*Alison*, où il nous montre Alison Fleurie, femme plus que mûre, courtisée à la fois par un vieux bourgeois de Paris et un vieux soldat âgé de 80 ans, qui a porté le harnais sous quatre rois, pendant un demi-siècle. Les mères et les tantes

rivales de leur fille ou de leur nièce abondent sur la scène : de Visé et Quinault ont traité chacun, la même année, en 1665, le sujet de la *Mère coquette*. Une des plus plaisantes figures de ce genre est celle de la tante dans le *Baron d'Albikrac*, de Th. Corneille. Lorsque le *Poète basque* de R. Poisson veut donner aux comédiens un échantillon de son savoir-faire, il leur joue avec son valet une farce de sa composition intitulée *la Mégère amoureuse, ou le blondin glacé près de la vieille en feu*. Molière n'a touché qu'avec discrétion à cette physionomie, dans la Bélise des *Femmes savantes*, toujours persuadée, comme l'Hespérie des *Visionnaires*, qu'on est amoureux d'elle et qu'on dissimule, par tactique ou par timidité. Mais Dancourt n'a point gardé, à beaucoup près, la même mesure, et la femme aux appas surannés, éprise et se croyant aimée de quelque joli muguet qui se moque d'elle en l'exploitant sans vergogne, est un des deux ou trois types qui reviennent le plus fréquemment dans son théâtre, toujours sous des traits absolument semblables.

Le vieillard amoureux est une proie naturellement dévolue à la femme d'intrigue, que notre vieux théâtre appelle d'un nom plus énergique, beaucoup trop réaliste pour être transcrit. Dans Larivey on trouve des personnages de l'un et l'autre sexe affublés de ce nom cynique. Grévin a dans ses *Esbahis* une Claude, qui va de pair avec la Gilette et la Guillemette de Larivey. La Florette des *Corrivaux* de Troterel est une entremetteuse d'une nature particulière, qui incite sa nièce au mal à force de l'admonester de façon intempestive, et lui

donne l'idée et l'envie de ce qu'elle lui défend en termes fort libres.

Regnier a tracé, dans l'une de ses satires, le type accompli de la femme d'intrigue, sous les traits de l'horrible Macette, dont le nom est devenu proverbial, comme celui de la Dariolette d'*Amadis*, pour désigner une entremetteuse. Ce qui achève Macette et lui donne un caractère particulier, c'est une hypocrisie profonde, égale à celle de Tartuffe. Il est rare que les poètes comiques aient peint leurs Macettes avec autant de relief et d'énergie que Regnier ; mais il n'est pas rare qu'ils se soient efforcés d'en décalquer plus ou moins exactement les traits. Si elles n'affectent pas généralement la même dévotion, ne lisent point saint Bernard et le *Guide des pécheurs*, ne feignent point de réciter leur chapelet, elles mêlent du moins la dissimulation à l'impudence, vantent leur marchandise et exercent leur profession avec force patelinages et mensonges. La Françoise des *Contens* de Tournebu parle de sa conscience, cite les Écritures, met ses conseils sous la protection de Dieu, en appelle au confesseur de la jeune fille et aux sermons qu'elle a entendus.

Pas plus que le matamore et le pédant, Molière n'a oublié la femme d'intrigues. Flatteuse, pleine de ressources, d'un génie inventif et toujours en mouvement, la Frosine de l'*Avare* agit pour le bon motif; mais, au peu de scrupule qu'elle apporte dans cette occurrence, on sent bien qu'elle n'en éprouverait pas davantage si son intervention, au lieu d'être pour mariage, était pour autrement, comme dit le marquis du *Joueur*.

Elle n'est point sans rapport avec la Guillemette de Larivey ni avec le ruffian Thomas. Tous commencent par caresser leur client à l'endroit sensible : « Ah ! mon Dieu, dit-elle tout d'abord à Harpagon en l'abordant, que vous vous portez bien, et que vous avez là un vrai visage de santé ! » Ne croirait-on pas entendre le premier mot de Thomas au vieux Siméon ? « Oh ! quelle belle face ! Quel air délicat ! Quelle apparence impériale vous avez maintenant ! Par ma foi, monsieur, vous rajeunissez (1). »

Regnard et Dancourt n'ont eu garde de l'oublier aussi. Mais nous sortirions du cadre de ce chapitre en nous arrêtant à ces héritières de Frosine. La femme d'intrigue, en effet, l'entremetteuse, l'appareilleuse est entrée à ce moment dans la comédie. Elle n'a été un type tout à fait à part, un type grossier, désigné par un nom qu'on ne supporterait plus aujourd'hui, que dans les pièces du XVIe siècle (2).

Par certains côtés, le rôle de la femme d'intrigue touchait à celui de la nourrice. Sur notre vieille scène, la nourrice se montrait si fréquemment qu'elle constituait un emploi, dévolu à un acteur masculin qui le jouait sous le masque. Ce n'était pas seulement la licence habituelle des propos qu'on lui prêtait, mais encore sans

(1) *Le Laquais*, I, sc. 2. Guillemette est un personnage de la *Veuve*.

(2) Je n'ai pas cité la Stéphanie du *Marquis ridicule* de Scarron, ni d'autres semblables : ces *femmes d'intrigue* sont purement et simplement des intrigantes pour leur propre compte, et la comédie en est pleine.

doute l'habitude de la mettre en scène sous des traits burlesquement conventionnels qui avait amené cette règle de représenter les nourrices en travesti.

L'histoire dramatique a conservé le nom de l'acteur Alison, qui, vers 1634, les jouait ainsi à l'Hôtel de Bourgogne, et, lorsque ce personnage eut disparu des œuvres nouvelles, se consacra alors uniquement à certains rôles de servantes et de vieilles ridicules. Cet usage se conserva assez longtemps encore. L'acteur Hubert, de la troupe de Molière, qui créa la comtesse d'Escarbagnas et Mme Jobin dans la *Devineresse* (1679), paraît avoir été le dernier titulaire de ces travestis grotesques.

Il suffira de rappeler en quelques lignes le personnage de la nourrice dans la tragédie et la tragi-comédie. Là rien ne s'oppose à ce qu'il soit non seulement fort noble, mais fort touchant, comme l'Œnone de *Phèdre*, qui tient le milieu entre la mère et la suivante, rapprochée de celle-ci par l'humilité de la condition, de celle-là par le dévouement; ayant le langage de l'une et les entrailles de l'autre. Il est inutile de nous arrêter à la nourrice de la *Médée* de La Péruse, qui l'avait prise à la tragédie de Sénèque (1), et à bien d'autres. Un mot seulement de la Bersiane du *Pyrame et Thisbé* de Théophile. Bersiane paraît bien être dans la pièce la nourrice de Thisbé, et celle-ci, importunée de sa surveillance assidue et de ses remontrances, se laisse

(1) Comme ce n'était pas un rôle *noble*, il l'a écrit en vers de dix pieds, tandis que les autres sont en alexandrins.

emporter à des railleries injurieuses sur sa vieillesse :

Jamais rien de vivant ne sembla mieux une ombre.

Elle l'appelle aussi *Vieux spectre d'ossements*. Mais dans la comédie, la physionomie de la nourrice ne devait pas être généralement celle d'une ombre et d'un spectre ; au contraire. Tout porte à croire que, dans les farces surtout, on lui prêtait de plantureux appas. moyen de comique facile et grossier que n'ont garde de négliger nos acteurs d'aujourd'hui, dans des travestis comme celui du *Légataire*.

Je ne vois à signaler dans le théâtre de Larivey que la nourrice du *Fidèle*, dont le rôle très court n'a rien de burlesque, et la Marion des *Escoliers*, qui a une scène fort égrillarde. Somme toute, en dehors de la tragédie où elle pouvait si naturellement servir de confidente, la nourrice devait paraître surtout dans la farce de tréteaux, et son comique consistait en grande partie sans doute dans son aspect extérieur, qui ne se bornait pas au front ridé, à la couleur blême et au poil grison (1). Le rôle de la nourrice dans *Roméo et Juliette* est tout à fait typique par son intarissable flux de paroles, son dévouement presque animal et sa licence. Mais on parcourrait tout notre ancien théâtre sans en trouver un seul qui pût entrer en concurrence avec celui-là.

C'est encore P. Corneille qui, dans ses premières comédies, a donné à la nourrice le rôle le plus caracté-

(1) *Mélite* de Corneille. V, sc. 2.

risé. Familière avec Mélite, qu'elle tutoie, sa confidente et son intermédiaire, très expérimentée, très pratique, la nourrice lui prodigue des conseils prudents, mais elle n'a rien de comique, sauf dans le couplet final qu'elle adresse au parterre. Dans la *Veuve*, celle de Clarice, qui ne porte également que le nom générique de l'emploi, prend une part importante à l'action : adroite, rusée, sachant se tirer d'un mauvais pas, pleine de sang-froid et de présence d'esprit, elle prête la main à l'enlèvement de Clarice. C'est à Corneille qu'on doit à la fois les types les plus complets du rôle sur notre théâtre et sa suppression. Dans son Examen de la *Galerie du Palais*, il fait remarquer lui-même qu'il a métamorphosé en suivante « le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors. » A dater de ce moment, la nourrice s'efface, en effet, non pas toutefois d'une façon absolue, puisque la Nérine des *Fourberies de Scapin* est nourrice d'Hyacinthe et que la scène grivoise du *Médecin malgré lui*, entre Sganarelle et Jacqueline, est dans toutes les mémoires. Au temps de la nourrice, la suivante, qui devait plus tard donner naissance à la soubrette, n'était encore que la servante, ou la chambrière.

Faut-il rattacher aussi la figure du valet à cette légère esquisse des types de la vieille comédie? Dans les pièces qui nous restent du moyen âge, le valet joue le rôle subalterne qu'il a dans la réalité, rien de plus. C'est seulement à partir de la Renaissance qu'on voit ce rôle grandir et se rapprocher de celui des Dave, des Par-

menon, des Liban, des Epidique de la comédie latine. L'influence de l'antiquité est incontestable sur la formation du valet de notre vieille comédie, qui a un côté factice, emprunté à Térence et à Plaute. Mais à cette première influence se joignirent successivement celle du théâtre italien et celle du théâtre espagnol, comme nous l'allons voir.

Le Julien des *Esbahis* (1560) est déjà le valet déluré, beau parleur, abondant en proverbes et en sentences, cheville ouvrière de l'action, que nous rencontrerons dans la plupart des comédies du XVIIe siècle avec des nuances diverses ; et il en est à peu près de même du Potiron de la *Reconnue* (1). Ces caractères sont bien plus visibles encore pour les valets de Larivey, et il y a double raison pour qu'il en soit ainsi, car les pièces de ce théâtre, bien que revêtues du costume parisien, sont librement traduites d'originaux italiens, dont les auteurs s'étaient eux-mêmes inspirés de l'antiquité. L'effronté Jacquet de sa première comédie a été dérobé enfant à sa mère, qui le reconnaît au dénouement, et il raconte que des cousins l'ont donné à un marchand de Lyon pour s'en défaire et s'approprier son héritage. C'est bien un esclave, on le voit. Et n'en est-ce pas un aussi, ce Valère de la même comédie (le *Laquais*) que Siméon menace d'envoyer au gibet, pour le punir de sa liberté de langage ? Mais ces esclaves vivent dans la familiarité de leurs maîtres, comme ceux de la comédie antique ; ils sont « fins fretés, rusés en toute espèce de malice,

(1) Par Remy Belleau, non représentée.

s'il en fut oncques (1) », comme eux encore ; protègent les jeunes et jouent de bons tours aux vieux, comme eux toujours. Beaucoup des laquais de Larivey, particulièrement le Lambert du *Morfondu*, si dégourdi et qui mène l'intrigue tambour battant, ne tiennent pas seulement de Davus, ils tiennent de Scaramouche, d'Arlequin, de tous ces personnages dont la vivacité d'esprit égale la souplesse de corps, aussi abondants en cabrioles qu'en lazzi, qui bernent et rossent les Cassandre et les Pantalon.

L'influence du *gracioso* espagnol est surtout visible dans les Filipin de d'Ouville et Boisrobert, dans le Crispin de Raymond Poisson, dans le Jodelet de Scarron. Jodelet, en particulier, répond tout à fait à ce personnage chargé d'égayer par ses bouffonneries les drames de Lope de Vega, de Calderon, de Moreto, de Tirso de Molina. Quant au Crispin, que R. Poisson popularisa doublement, comme acteur et comme auteur, s'il ne le créa pas tout à fait, il rappelle son origine espagnole jusque dans le costume traditionnel qu'il garde encore de nos jours : fraise, épée, moustache, justaucorps à courte basque serré d'une large ceinture en cuir, livrée reproduisant à peu près l'uniforme de certains déserteurs de par delà les Pyrénées qui, après avoir mené la vie de bandouliers dans la montagne, étaient entrés dans la domesticité pour vivre (2).

Les premiers valets de Molière, principalement le

(1) Larivey, *le Morfondu*, I, sc. 2.
(2) Marc Monnier, *les Aïeux de Figaro*, p. 214.

Mascarille de l'*Etourdi*, portent profondément l'empreinte de leur double origine, antique et italienne. Mascarille, comme plus tard Scapin, est à la fois un Davus et un Scaramouche, un être de convention vivifié par l'éclatante fantaisie du poète. On en peut dire autant de Gros René et à peu près autant de Sganarelle, tandis que les Nicole, les Dorine, les Martine, pour ne parler que des figures les plus vivantes et les plus caractérisées, sont de vraies servantes bourgeoises, nourries dans la famille et en épousant les intérêts. Sans doute elles ont souvent un choix à faire entre Monsieur ou Madame, entre le père et le fils ; mais elles le font guidées par leur bon sens naturel ou par leur affection, et non par le calcul. Dorine est pour Elmire, pour les enfants, contre Tartuffe ; et si elle contredit Orgon, si elle lui tient tête, c'est pour son bien. Nicole prend la défense de Mme Jourdain, du ménage et de la famille, contre les folies de M. Jourdain et contre ceux qui le grugent. Martine et Chrysale se tiennent comme les deux doigts de la main ; elle ne sait pas la grammaire, mais elle sait fort bien, et elle le dit, que la poule ne doit point chanter devant le coq. Il n'est pas jusqu'à Toinette, un peu trop fantaisiste pourtant et excessive dans ses allures, qui, sous l'extrême verdeur du langage et des manières, ne prenne le bon bout en soutenant les filles de la maison, en combattant les visions maladives d'Argan et en démasquant la fausse et rapace marâtre.

Même en Mascarille, Gros-René, Scapin, la part de vérité qui se mêle à la fantaisie fait passer celle-ci.

Mais pour les valets de Regnard et beaucoup de ceux de Dancourt, la fantaisie se fait la part du lion et ne laisse, pour ainsi dire, plus de place à la réalité. Lisette et Crispin sont de vrais masques du théâtre de la foire : la convention et l'imagination y entrent à doses à peu près égales, la convention pour le fond, l'imagination pour les détails. Ils sortent de la comédie italienne, comme Regnard en sortait lui-même. Ils mènent toute l'intrigue, à la façon des valets de Plaute. Ils se rapprochent du maître, non pas seulement par la liberté du langage, comme ceux de Molière, mais par les mœurs; ou ce sont les maîtres qui se rapprochent d'eux. Ils ne prennent pas les intérêts de la maison, mais les leurs ; et s'ils soutiennent le fils contre le père, ce n'est plus par amour de la justice et du bon sens, mais du désordre et de la prodigalité. Regnard ne nous laisse jamais oublier un moment que nous avons affaire à des valets de comédie, et il a contribué plus que tout autre peut-être à donner à ce mot sa signification.

Un détail accuse mieux encore le lien factice qui les rattache aux esclaves effrontés de la comédie antique ; je parle de leurs démêlés avec la justice, de leurs plaisanteries sur les galères et la potence, où il est permis de voir surtout un souvenir des facéties du même genre qu'échangent entre eux les esclaves de Plaute : « Salut, grenier à coup de fouet ! — Comment vas-tu, pilier de cachot ? — Habitué de prison ! — Délices des verges (1) ! » Voilà un dialogue qui pourrait avoir pour

(1) *L'Asinaire*, a. II, sc. 2.

interlocuteurs Scapin et Lisette, Crispin et Marton, au lieu de Liban et Léonidas. Il n'est que juste toutefois d'ajouter que Lisette et Crispin paraissent moins invraisemblables quand on se reporte aux mœurs des laquais d'alors, aux traits d'audace et d'effronterie que nous en apprend la chronique et aux châtiments qu'ils s'attiraient sans cesse par leurs méfaits et leurs tours pendables.

III

MOLIÈRE.

Toute la comédie antérieure est venue aboutir à Molière, et presque toute la comédie postérieure, jusqu'à la révolution romantique, en est sortie. C'est l'axe auquel se rattache l'ensemble du théâtre comique du XVIIe siècle et sur lequel il tourne. Ceux qui l'ont précédé le préparaient lentement et peu à peu ; on le retrouve, amoindri, mais visible à chaque page, dans ceux qui l'ont suivi, et après plus de deux siècles il domine toujours la comédie.

Peut-être aucun écrivain n'a-t-il été plus annoté, plus commenté depuis les travaux des Alexandrins sur Homère et des scoliastes sur Aristote. En vain quelques-uns se sont flattés d'avoir dit le dernier mot sur son compte : ce dernier mot sera-t-il jamais dit ? Plus on a écrit, plus on écrira sur lui. C'est le privilège du génie de fournir à la critique un aliment inépuisable, en lui ménageant toujours, lorsqu'elle sait le découvrir, quelque point de vue nouveau.

I

« Rien ne vient sans racine, et la seconde époque est toujours en germe dans la première, » a écrit Victor Hugo en sa préface de *Cromwell*, pour démontrer l'antiquité du grotesque. Quoiqu'elle affiche là une prétention paradoxale et révolutionnaire, cette remarque a pourtant, lorsqu'on l'examine de près, l'irrésistible évidence d'une vérité de M. de La Palisse. Elle formule nettement en axiome la grande loi dégagée par la critique moderne, pour qui l'histoire littéraire forme en quelque sorte un corps organique où tout se tient, où tout a sa place, sa valeur et sa fonction dans l'ensemble.

Molière n'a pas échappé à la loi commune : entre ses prédécesseurs et lui la chaîne n'est pas rompue. Tout en s'élevant beaucoup au-dessus d'eux, il les continue. Il a plus enrichi l'héritage à lui seul qu'ils ne l'ont fait à eux tous ; mais il avait commencé par le recueillir. Dans son enfance, c'est un spectateur assidu des tréteaux de Tabarin et des opérateurs du Pont-Neuf, puis des incomparables bouffons italiens, qui semblent être venus chez nous tout exprès pour lui donner des leçons. Grimarest nous apprend que le grand-père du petit Poquelin, passionné pour la comédie, le menait souvent à l'Hôtel de Bourgogne, et nous le croyons sans peine. L'auteur d'*Elomire hypocondre* veut qu'il ait brigué un emploi dans la troupe de l'Orviétan, et sous l'exagération haineuse d'un ennemi,

c'est la confirmation de ce que nous savions d'autre part sur le précoce amour du futur auteur de *Pourceaugnac* pour la farce populaire. De même, quand Somaize l'accusait d'avoir acheté les papiers de Guillot-Gorju pour en tirer ses ouvrages, il ne faisait que recouvrir d'une calomnie grossière un fond véritable.

Dans sa jeunesse, après son premier apprentissage aux fossés de la porte de Nesle et du port Saint-Paul, Molière pérégrine longuement à travers la France, en société de *fils de famille*, poussés comme lui par le démon du théâtre, et de comédiens de campagne, jouant Hardy, Mairet, Tristan, Scarron et les parades coutumières, les rajustant et les remettant sur pied au besoin, en fabriquant lui-même qui, à en juger par *le Médecin volant* et *la Jalousie du barbouile*, ne sont pas sensiblement au-dessus des plus basses farces contemporaines, mais peu à peu se dressant à ce laborieux noviciat, profitant de l'expérience et de l'observation, dégageant et développant son génie contemplatif; enfin, lorsqu'il revient se fixer définitivement à Paris, rapportant dans sa valise des canevas de théâtre forain et, entre autres, ce *Docteur amoureux* qu'il osera jouer devant le roi à sa première représentation et qu'il saura lui faire goûter; une grande comédie d'intrigue en vers, déjà très supérieure à celles des Boisrobert et des d'Ouville, d'un style comique savoureux et succulent, et une autre, à peu près de mêmes proportions, où, sous la verve joyeuse des détails, le peintre de caractères apparaît en des scènes

excellentes, dignes de la haute comédie : *l'Etourdi* et le *Dépit amoureux*.

Molière a donc, quoi qu'on en ait pu croire, beaucoup reçu du théâtre antérieur, et même il en a beaucoup gardé. Certaines farces du moyen âge ont pu agir sur lui, comme les fabliaux, et il avait certainement lu et relu *l'Avocat Patelin*. Il n'est pas jusqu'aux moralités et aux soties dont il n'ait pu faire son profit, en transformant, selon son génie propre et celui de son siècle, les données qu'elles lui fournissaient. Un savant historien du théâtre a noté cette part d'influence conservée par une littérature peu en honneur pourtant sous le règne de Louis XIV, dans notre comédie classique, et particulièrement dans celle de Molière : « La moralité du xve siècle est devenue la grande comédie de caractère, la comédie classique par excellence, où le poète s'efforce d'incarner dans un personnage unique un type entier, un caractère universel. Prenez le *Misanthrope*, et supposez qu'Alceste, au lieu de porter un nom d'homme, s'appelle Misanthropie ; que Célimène s'y nomme Coquetterie ; Philinte, Optimisme ; Arsinoé, Pruderie ; les deux marquis, Sottise et Fatuité, le *Misanthrope* serait-il alors autre chose qu'une pure moralité, avec un génie d'analyse psychologique, une vigueur de conduite et une perfection de style où les auteurs encore maladroits du xve siècle ne purent atteindre ? Mais l'extrême inégalité de mérite ne doit pas dissimuler la similitude des genres (1). » En réalité, ce rapproche-

(1) Petit de Julleville. Avant lui, M. de Laprade avait dit, en

ment tend peut-être à prouver le fond commun que garde le génie français dans ses évolutions, et le penchant qu'il a toujours eu, avant comme après Descartes, à marquer son étude de l'âme humaine de caractères généraux et abstraits, plutôt que l'influence exercée par la *Moralité de l'homme juste et de l'homme mondain* sur le *Misanthrope*; néanmoins on en peut retenir, sans forcer la note jusqu'au paradoxe, que chacun des caractères en question a son germe philosophique, qu'il représente une idée, un sentiment revêtus de vie et mis en mouvement, animés à la fois par l'observation, l'imagination, la fantaisie même, et enfin par les lois essentielles du théâtre, car l'auteur dramatiqne reste toujours au premier plan.

Nous risquerons moins de dépasser l'exacte mesure de la vérité en faisant remarquer qu'il n'est pas un genre de notre vieux théâtre, même ceux qui étaient tombés en désuétude, et presque pas un type que Molière n'ait recueilli, employé, utilisé à son jour et à son heure dans les proportions où ils s'y prêtaient, et en les assimilant à sa propre substance. La farce, c'est le *Mariage forcé*, c'est l'*Amour médecin*, c'est le *Médecin malgré lui*, c'est *Monsieur de Pourceaugnac*, c'est les *Fourberies de Scapin*. La pastorale, c'est *Mélicerte* et la *Pastorale comique*, sans compter bien d'autres souvenirs semés çà et là dans son œuvre. Il a écrit dix comédies-ballets

termes un peu excessifs, que, chez Molière, « presque aussi souvent que chez Corneille et Racine, le personnage dramatique est plutôt une abstraction personnifiée qu'un individu de chair et d'os. »

et touché plus d'une fois à l'opéra. La tragi-comédie même n'a pas été oubliée : sans parler de *Psyché*, qui porte ce titre, elle est devenue chez lui la *comédie héroïque* de *Don Garcie de Navarre*, et ce n'est pas le plus heureux des emprunts qu'il ait fait aux anciens genres.

Pour les personnages typiques de la vieille comédie, qu'on se reporte au chapitre précédent, et l'on verra qu'il n'en est, pour ainsi dire, pas un qui ne se retrouve dans quelque coin de son théâtre ; même la nourrice, dans le *Médecin malgré lui* ; même l'écornifleur et le parasite, mais atténués, ramenés aux proportions de la nature et de la vérité, rattachés à l'étude du caractère principal, qu'ils contribuent à mettre en lumière. Si le type n'est bon qu'à lui fournir une scène, il en croquera du moins la silhouette au passage en un rôle épisodique. Le matamore lui servira pour le spadassin qui effraie Géronte dans le sac des *Fourberies de Scapin* ; il s'en souviendra encore dans la scène de Mascarille avec les porteurs de chaise, dans le *Sganarelle* du *Cocu imaginaire*, armé de pied en cap, brûlant de perforer Lélie et filant doux chaque fois que celui-ci se retourne. La femme d'intrigue est représentée par la Frosine de l'*Avare* ; le vieillard amoureux s'est transformé sous les traits d'Arnolphe. Mais c'est surtout, outre le valet fourbe coulé dans le moule du vieux Davus, le pédant qu'il a conservé avec le plus de soin, comme nous l'avons dit, en donnant un nouveau relief à cette effigie devenue banale, en la rajeunissant et la vivifiant, car le pédantisme était, après l'hypocrisie, ce qu'il avait le plus en horreur.

Est-ce tout ? Non. Molière a retenu de la vieille comédie plusieurs même de ses procédes, et tout particulièrement ce parallélisme des scènes où la situation se répète entre d'autres personnages et sous une autre forme, où le valet et la soubrette, par exemple, reprennent pour leur compte les discours et les actes de leurs maîtres, se font la cour, se brouillent, se raccommodent comme eux. A ce point de vue, les scènes de Marinette et de Gros René, dans le *Dépit amoureux*, qui reproduisent symétriquement dans toutes leurs péripéties les amours d'Eraste et de Lucile, semblent directement imitées, par un poète comique supérieur, des scènes analogues qu'on trouve dans les pièces de Scarron, de Boisrobert, de d'Ouville, notamment dans les *Fausses Vérités* des ce dernier. Mais quel accent de nature il sait introduire jusque dans la convention (1) !

Après avoir dit ce qu'il a pris à la comédie antérieure, il serait infiniment plus long de dire ce qu'il y a ajouté. Nous ne parlons ici, bien entendu, que des emprunts généraux. Jamais ces emprunts ne sont de simples reproductions. De tous ces éléments, qu'il fond dans le creuset de son génie, qu'il transmue comme un alchimiste en pleine possession de la pierre philosophale, il fait un métal d'une qualité supérieure et d'une parfaite unité. Que serait-ce donc si nous voulions ajouter à ces emprunts généraux ceux qu'il a faits à tel ou tel

(1) Faut-il noter encore que Molière a été jusqu'à reproduire un Echo (*Princesse d'Elide, premier intermède*) ?

ouvrage? Il y faudrait tout ce chapitre, même pour une indication sommaire, et c'est la besogne de ses annotateurs. Ceux-là se méprennent de la manière la plus absolue sur l'originalité, qui la font synonyme d'invention : l'invention, au contraire, a été souvent, en littérature, le partage des esprits secondaires, derrière lesquels vient l'intelligence supérieure qui ramasse tous ces éléments épars, en leur donnant la forme définitive ; qui les crée réellement, en les marquant à son empreinte et les faisant siens. Des œuvres qui sont parvenues à l'adresse de la postérité on n'en pourrait citer une qui soit sortie armée de pied en cap, comme Minerve, du cerveau de son auteur. Personne n'a mieux prouvé ce qu'il faut de lente élaboration, de réminiscences et d'emprunts heureux, pour constituer une originalité littéraire, ce qu'il entre de matériaux préparés et dégrossis de toutes parts dans la construction d'un de ces monuments qui comptent parmi les chefs-d'œuvre.

Ce sont précisément, en littérature, les plus originaux qui empruntent le plus. Cela a tout l'air d'un paradoxe, et pourtant ce n'en est pas un. On peut le prouver aisément par d'innombrables exemples tirés de l'histoire littéraire : qu'il nous suffise de citer les noms de Rabelais, de Corneille, de la Fontaine, de Goëthe et de Shakespeare, après celui de Molière. Ils ont tout pris, mais ils ont tout transformé. Assurément il serait plus glorieux de créer le fond avec la forme, mais le fond est créé chaque jour par l'humanité elle-même, dont elle est et patrimoine indivisible. Depuis qu'on écrit, le drame

et la comédie, la poésie et le roman vivent de l'inépuisable exploitation d'une mine de lieux communs que chaque auteur frappe à son empreinte, comme ces lingots d'or ou de cuivre qui ne se distinguent les uns des autres que lorsque le balancier de la Monnaie leur a imprimé son effigie. « Tout est dit, écrivait La Bruyère en tête de son chapitre sur les *Ouvrages de l'esprit*, et l'on vient trop tard depuis sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent », — depuis sept mille ans aussi qu'il y a des événements grands ou petits, des situations tragiques ou comiques, des vices, des ridicules, des travers, des sentiments et des passions de tout genre. Mais, si tout est dit, il reste toujours une manière nouvelle de le dire.

La question des origines d'une idée est plus embrouillée, plus obscure que celle des sources du Nil. Qui oserait jamais s'arrêter à une date en disant : « C'est sûrement ce jour-là qu'elle est née. Impossible de remonter plus haut. » La génération spontanée est une chimère dans le monde intellectuel comme dans le monde animal. La chose est plus vraie encore du théâtre que des autres formes littéraires. De tout temps le théâtre a vécu de *plagiat*, pour employer le gros mot si souvent prononcé. Molière a picoré partout, depuis les Grecs et les Latins jusqu'aux Italiens, aux Espagnols et aux Français; depuis Plaute et Térence jusqu'à l'abbé de Pure, Tabarin et peut-être même Guillot Gorju; Corneille a pillé Sénèque, Lucain, Guilhem de Castro, Alarcon, Lope de Vega; Térence a volé Ménandre ; Plaute a volé Aristophane ; Scribe a volé tout le monde.

Pourvu qu'on tue celui qu'on a volé, tout est bien. Mais cela est nécessaire. On n'est absous qu'à cette condition. C'est le contraire du vers de *Rhadamiste*, quoiqu'il soit passé en proverbe :

Ah ! doit-on hériter de ceux qu'on assassine ?

On en hérite parfaitement, on n'hérite même que de ceux-là, — à moins qu'ils ne soient déjà morts de leur mort naturelle. Le foyer, d'ailleurs, peut communiquer de sa flamme sans s'éteindre ni se diminuer. « Il en est des livres, a dit Voltaire, comme du feu dans un foyer. On va prendre le feu chez un voisin, on l'allume chez soi, on le communique à d'autres, et il appartient à tous. »

Les grandes éditions récentes de Molière qui s'attachent à signaler toutes ses imitations et tous ses emprunts sont bien propres à jeter le trouble dans l'esprit des lecteurs trop peu pénétrés de ces vérités. Quelquefois, indépendamment des cas de détail signalés dans les notes, on trouve reproduits, à la suite d'une comédie telle que l'*Etourdi* ou les *Précieuses ridicules*, des pièces entières qu'il a dévalisées. Il n'a eu garde de négliger surtout les vieilles sources de la gaieté nationale. Il nous est rarement arrivé de lire un ouvrage comique de l'époque ou d'une date antérieure, parmi ceux qui portent le cachet de l'art qu'on est convenu d'appeler *gaulois*, sans y rencontrer quelque passage dont il s'est plus ou moins directement inspiré : tantôt une phrase, un caractère, une situation ; tantôt une scène

entière, ou même plus. Les vieux fabliaux, *les Quinze Joyes du mariage*, Boccace, Eutrapel, Bouchet, Montaigne, Rabelais, Straparole, Sorel, Scarron, Larivey, Regnier, Boisrobert, Rotrou, etc., voilà quelques-unes des sources où il a puisé assez fréquemment, presque toujours sans le moindre artifice de dissimulation et avec la conscience d'user de son droit. Riccoboni nous le montre menant de front, dans *l'Avare,* jusqu'à cinq imitations différentes.

Aux Italiens aussi il a pris beaucoup, — beaucoup en sa qualité de comédien, ce qui ne nous intéresse plus guère aujourd'hui ; beaucoup dans le détail, et même dans l'allure et la physionomie générale de plusieurs de ses ouvrages ; — rien pourtant qui soit fondamental et tienne à la substance même de son génie. L'auteur du *Misanthrope* appartient avant tout à la tradition française. La tournure de son observation, le caractère de sa raillerie sont absolument propres à notre race et à notre pays. Mais, s'il est nôtre et bien nôtre en tout ce qui est essentiel, il a payé tribut à d'autres littératures par les côtés accessoires de son art.

Il puisa largement à la source de la *commedia dell'arte*, principalement pour ses premières farces, qui n'étaient guère que des canevas à l'italienne. Mais ce qu'elle lui enseigna surtout, c'est le mouvement et l'action. Dès le principe, le dialogue avait pris sur notre scène, même dans la comédie d'intrigue, un développement énorme, suivant la tendance naturelle à l'esprit français, qui a toujours été fort enclin aux discours. Les

Italiens, au contraire, connaissaient admirablement tous les ressorts capables d'imprimer au drame une marche rapide ; leur théâtre était une mine inépuisable de jeux de scènes, de combinaisons ingénieuses, d'expositions brusques et saisissantes, de situations singulières, d'incidents variés à l'infini. Ce qu'ils prodiguaient souvent sans mesure et sans autre but que l'amusement du spectateur, Molière l'employa avec réflexion.

Il emprunta aussi à la *commedia dell' arte*, comme il avait fait à notre vieille comédie française, quelques-uns de ses types. Ceux de la comédie italienne ont acquis une illustration bien supérieure aux nôtres, et c'est justice, car ils ont à la fois plus de fantaisie et de vérité ; leur rigidité est détendue, pénétrée, amollie par la souplesse du génie national, et ils se sauvent de l'exagération par une irrésistible bouffonnerie. Dans ces cadres tout tracés d'avance, utiles surtout aux ballets, aux pantomimes, aux *imbroglios* où l'action domine, il restait assez de place pour que la personnalité de l'acteur pût se mouvoir à l'aise. Ces types, dont chacun équivaut à une exposition en règle, représentaient les résultats acquis et fixés de la comédie de mœurs, accommodés à la comédie d'action : ils étaient comme les pivots, fournis d'avance par une observation de vieille date, sur lesquels s'appuyait la pièce, afin de pouvoir se donner tout entière au développement de l'intrigue. Par là même, ils convenaient principalement à la scène italienne, où le mouvement régnait en maître.

Bien que le progrès de Molière consiste surtout à avoir substitué l'étude des *caractères* au jeu des *types*,

nous avons vu qu'il ne dédaigna pas plus cette tradition que les autres. Il s'incarne d'abord sous le pourpoint de Mascarille, puis sous la veste de Sganarelle, personnage qui sert comme de transition entre les masques de la *commedia dell' arte* et les créations plus libres et plus profondes où il allait bientôt arriver. Il a ressuscité le Pierrot que les Italiens avaient laissé mourir, et qui a fini par devenir un type bien français ; ses Métaphraste et ses Marphurius tiennent du *Dottore* autant que de notre Pédant, comme ses valets et ses soubrettes sont proches parents des Zanni ; comme Gros-René porte le manteau rayé de Mezzetin ; comme ses amoureux ressemblent beaucoup au jeune et beau Léandre, comme Géronte est le Sosie de Cassandre. Il ne serait pas sans intérêt de suivre ces deux influences de concert en les distinguant l'une de l'autre, en faisant à chacune sa part ; mais un gros livre suffirait à peine à ce double travail.

Tout est le bien d'un homme de génie, qui marque de sa griffe les moindres choses auxquelles il touche, et se les approprie par droit de conquête. A ce point de vue, Molière est le propriétaire incontestable et exclusif de tout ce qu'il a emprunté dans ses œuvres les plus abondantes en larcins. Là où de maladroits plagiaires n'eussent fait qu'une mosaïque bigarrée de pièces et morceaux, il a tellement fondu tous les détails dans un ensemble harmonieux, qu'on trouve partout le même caractère de naturel et de verve primesautière, et ces parties, habilement rassemblées, paraissent être venues du même jet aussi facilement que le reste. La

question des emprunts de Molière n'est qu'une pure question d'érudition, pleine d'intérêt sans doute, mais dont la critique pourrait ne pas tenir compte.

II

Molière jouait déjà depuis plus d'un an sur la scène du Petit-Bourbon, lorsqu'il se décida, après l'*Etourdi* et le *Dépit amoureux*, à donner une œuvre inédite et d'un genre plus nouveau : les *Précieuses Ridicules* (1659). Si cette petite pièce rappelait encore la farce par le cadre de l'intrigue et quelques détails de l'action, comme par ses dimensions restreintes, elle s'élevait à la comédie par le style, l'intention satirique, la peinture mordante et vraie des ridicules et des caractères. Molière avait rencontré sans doute plus d'une *pecque* provinciale, comme celles que Chapelle et Bachaumont entendirent à Montpellier, jargonner d'une façon si plaisante le phœbus des ruelles ; mais, quoi qu'en aient dit Grimarest et après lui Voltaire, d'ailleurs contre dits par La Grange, s'il a dû concevoir et ébaucher son sujet en province, il n'a pu le *mettre au point* qu'à Paris.

La légende raconte qu'à la première représentation un vieillard s'écria du parterre : « Courage, Molière ! Voilà la véritable comédie ! » Ce n'était pas seulement la comédie véritable, c'était une œuvre caractéristique et décisive, une entrée en matière, premier pas dans la voie qu'il allait poursuivre avec tant de vigueur et de hardiesse. Dans cette charge à fond de train qui ne

garde aucun ménagement, qui pousse la raillerie à outrance, il semble qu'il ait voulu déblayer le terrain sur lequel il allait opérer ; rendre la voie libre pour le naturel, la franchise et le bon sens de son génie. Ce ne fut pas sans doute chez lui un dessein raisonné, encore moins un plan de campagne ; mais d'instinct il s'y montrait dans son essence, ce qu'il fut toujours et par-dessus tout, l'ennemi de la *grimace* (pour employer son mot), l'ami de la vraie, de la simple nature, qui restera son point de ralliement, sa devise philosophique et littéraire. Et, dès lors aussi, il montre qu'il n'aura pas peur de s'en prendre aux préjugés régnants, de s'attaquer à la mode, de déclarer la guerre aux goûts en faveur. Les *Précieuses Ridicules* marquent donc l'entrée de Molière dans sa carrière militante ; et voilà bien des raisons pour donner à cette petite comédie une importance particulière. Elle est comme l'anneau initial d'où part son œuvre de peintre comique et satirique, qui s'y trouve, pour ainsi dire, annoncée et résumée d'avance. Sans doute, il n'était pas le premier qui s'en prît au jargon des *Précieuses*; mais combien les attaques antérieures semblaient timides en comparaison de la sienne ! Il les fait durement berner par des valets ; il verse sur elles le ridicule à pleines mains. Malgré le soin qu'il avait eu d'indiquer dans son titre qu'il ne s'en prenait qu'à celles des précieuses qui étaient *ridicules*, le coup portait plus loin et plus haut ; toutes se sentirent visées et atteintes, et le mot de Ménage à Chapelain après la représentation prouve que la société polie ne s'y était pas méprise.

Toute sa vie il continuera d'attaquer, comme il l'a fait au début, le pédantisme et l'affectation, les femmes savantes, les cuistres, les poètes prétentieux, la protase et l'épitase, l'ithos et le pathos ; il déclarera la guerre non seulement aux genres en vogue et aux grands comédiens dont la déclamation pompeuse excite le brouhaha, mais aux marquis eux-mêmes et aux gens de cour, qu'il ne craindra pas, avec une audace difficile à comprendre, de livrer sans ménagement aux risées du parterre. Certainement, parmi tant de raisons qui expliquent l'éclatant succès de Molière, l'empressement de la foule et la jalousie enragée de l'Hôtel de Bourgogne, bientôt dépossédé du premier rang où il se croyait inattaquable, il faut compter sa hardiesse à aller toujours de l'avant : hardiesse des sujets, hardiesse des détails, hardiesse dans le choix des vices ou des hommes auxquels il s'attaque. C'est une condition indispensable à qui veut triompher au théâtre, surtout dans la comédie.

Tout faiseur de journal doit tribut au malin,

a dit La Fontaine. Qu'aurait-il pu dire de tout faiseur de comédie ? Ce n'est pas une œuvre de prudence, de sagesse et de modération ; c'est une œuvre d'audace et, si j'ose m'exprimer ainsi, de coup de main. Il n'est pas une grande comédie ayant remué son époque et marqué sa trace, depuis l'*Ecole des femmes* jusqu'au *Mariage de Figaro*, qui n'ait fait tapage et quelquefois scandale à l'origine, et dont l'auteur n'ait pénétré dans la place d'assaut et par la brèche.

On ne nous demandera pas, d'ailleurs, d'étudier une à une les trente comédies de Molière. Devant une pareille tâche, et que tant d'autres ont laborieusement faite avant nous, le premier mouvement est de reculer. Au lieu de le suivre étape par étape dans le développement de sa carrière, une étude de plus libre et plus large allure nous paraît mieux assortie à ce large et libre génie.

Au point de vue littéraire le plus général, trois choses sont à considérer dans son œuvre : les caractères, le plan et la marche des pièces, enfin le style.

Molière est le premier de nos peintres de caractères. Nul n'a su mieux faire vivre un homme sur la scène et l'y faire vivre en chair, en sang et en os, même lorsque cet homme est chargé de représenter un vice, un défaut, un travers, dont il résume en lui les traits généraux et essentiels. On a dit que les personnages de ses grandes comédies sont presque des abstractions, et nous avons cité plus haut le rapprochement qu'on en a pu faire avec ceux d'une *moralité*. Il faut ajouter du moins que, même dans sa comédie la plus philosophique, dans le *Misanthrope*, ces généralisations sont toujours et avant tout vivantes. La *moralité* faisait des fantômes ; la comédie de Molière nous montre des hommes. Quel autre a créé une galerie comparable à la sienne ? Que de figures il a animées de son souffle puissant et qui ne mourront pas ! Essayons de les compter, les grandes et les petites, celles qui ont maintenant, grâce à lui, une personnalité et un état civil, qui vivent comme si elles étaient là devant

nous, comme si nous les connaissions pour les avoir vues cent fois : Mascarille, Sganarelle, Scapin, Gros-René, Sosie, maître Jacques, Cathos et Madelon, le bonhomme Gorgibus et son frère Chrysale, Marinette, Dorine, Martine, Nicole, Toinette, Arnolphe et Agnès, Alain et Georgette, Marphurius et Pancrace, M. Desfonandrès et M. Macroton, sans oublier l'orfèvre M. Josse, non plus que Caritidès, l'inspecteur des enseignes, et M. Dimanche, trois silhouettes qu'on ne fait qu'entrevoir, mais qu'on n'oublie plus ; don Juan et son valet, Alceste et Philinte, Eliante et Célimène, voire la prude Arsinoé ; Géronte et Orgon, ce bon M. Tartuffe, Harpagon, Georges Dandin, M. et Mme de Sotenville, M. de Pourceaugnac, Frosine et Sbrigani, Mme Pernelle et M. Loyal, M. et Mme Jourdain ; Bélise et Philaminte, Vadius et Trissotin, auxquels il faut joindre Oronte, l'homme au sonnet, et cet admirable quatuor du *Malade imaginaire :* Diafoirus père et fils, M. Fleurant et M. Purgon. J'en passe. C'est tout un monde ; on s'y perd. Et ces gens-là, même ceux qui se bornent à apparaître un moment et de profil, sont devenus à la fois des êtres réels et des types dont le nom désigne tout un genre, plus énergiquement que ne le pourrait faire le nom commun auquel ce nom propre s'est substitué. Un *tartuffe* et un *harpagon*, cela dit plus et mieux qu'un hypocrite et un avare : le vice prend un corps par le mot même, et le personnage nous apparaît.

On a essayé maintes fois d'indiquer les originaux de ces portraits ; c'est un jeu décevant. Les *clefs* de Molière sont toutes de fausses clefs, vous entendez bien en quel

sens: il ne s'astreint pas à une copie ; il observe sans doute, mais il combine, il compose et il crée. On peut même dire que, dans ses grandes œuvres, il conçoit philosophiquement le caractère qu'il peint en poète comique. Le bon sens et la raison se joignent sans cesse à ses facultés imaginatives pour les régler et les diriger, comme celles-ci se joignent aux précédentes pour leur donner la vie. Il en résulte, même en ses audaces, un équilibre et une harmonie qui satisfont l'esprit.

Ses caractères, appropriés à l'optique et au mouvement de la scène, ne sont pas des portraits également poussés en toutes leurs parties et fixés dans une pose immobile. Cette observation pourrait déjà, à elle seule, expliquer la censure indirecte que La Bruyère a faite du rôle de Tartuffe, en traçant à sa manière, avec beaucoup de finesse, la figure du véritable hypocrite sous le nom d'Onuphre (1). Cette page est moins une critique, a fait observer Sainte-Beuve, « qu'une ingénieuse reprise et une réduction du même personnage à un autre point de vue ». Les esprits différaient non moins que les genres. Molière était un auteur dramatique, La Bruyère un moraliste et un peintre de portraits, et cela suffirait à expliquer leurs diverses manières de concevoir cette physionomie de l'hypocrite. Et même, au lieu d'animer son *caractère*, de le faire parler et agir directement, comme d'habitude, La Bruyère se contente cette fois de l'analyser et de le décrire, ce qui l'éloigne encore davantage de Molière. Joignez-y que,

(1) *Les Caractères*, chapitre de la *Mode*.

depuis bientôt trente ans — car Onuphre n'a paru que dans la sixième édition du livre, — l'*Imposteur* de Molière avait tellement rempli la scène, était tellement connu qu'il en était usé, et que, comme l'a dit un des derniers commentateurs des *Caractères*, son masque ne pouvait plus tromper personne.

Cependant La Bruyère ne se borne pas exclusivement à refaire le personnage pour son propre compte, en remplaçant chaque trait par un autre ; il redresse incontestablement sur quelques points celui de Molière. Son hypocrite « ne dit point *Ma haire et ma discipline*; il passerait pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot Il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croie, sans qu'il dise », (mais au théâtre il faut tout dire) « qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline.... S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance, ni déclaration ;... il est encore plus éloigné d'employer, pour la flatter et pour la séduire, le jargon de la dévotion... Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni à s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier. Un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni même intéressé. Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel : ... aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe et il ne s'annonce jamais dans une famille où se trouvent à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir ». Sur ces points, la critique est aussi directe que possible, et La Bruyère

n'a pas résisté à un certain entraînement de rivalité, — peintre contre peintre, — à un certain plaisir de faire la leçon au maître.

Tout cela est fort juste, d'ailleurs, observé avec une exactitude subtile, finement déduit. Mais observez que ce portrait est, pour ainsi dire, tout négatif, et nous apprend plus encore ce qu'Onuphre ne fait point que ce qu'il fait. — Il s'arrange pour que l'on croie, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire. — Il a dans sa chambre quelques livres répandus indifféremment, et c'est le *Combat spirituel*, le *Chrétien intérieur*, *l'Année sainte ;* d'autres livres sont sous la clef. — Il ne parle point le jargon de la dévotion par habitude et quand il ne servirait qu'à le rendre ridicule. — « Il vient à ses fins sans se donner la peine d'ouvrir la bouche : on lui parle d'Eudoxe ; il sourit ou il soupire ; on l'interroge, il ne répond rien, et il a raison : il en a assez dit. » Assez sans doute dans La Bruyère, et surtout avec cette réflexion finale où l'auteur souligne si bien la signification de son silence. Mais pas assez pour la scène. Essayez donc de transporter sur le théâtre les traits que nous venons de détacher ! Ce n'est ni avec des abstentions, ni même avec des nuances que l'on compose un personnage vivant, agissant, qui s'empare du spectateur. Le poète comique peint à fresque : sa première qualité, c'est la largeur et la franchise, c'est la verve, c'est ce que La Bruyère a le moins et n'avait pas besoin d'avoir, cette *vis comica* inconciliable et incompatible avec tant de circonspection et de minutie. Il doit savoir grossir les choses d'après la perspective scénique.

Heureusement pour lui et pour nous que Molière a conçu plus hardiment le rôle ; qu'il n'a pas craint, dès son entrée en scène, de lui prêter, au risque de froisser le sentiment de la vraisemblance dans les esprits trop délicats, de ces mots et de ces mouvements qui peignent d'emblée un homme, ni de le transporter dans la famille d'Orgon, malgré la présence d'un fils ou d'une fille, qui donne au drame comique un intérêt plus direct, plus pressant et plus complet ; qu'il ne s'est pas borné enfin à le faire sourire ou soupirer sans répondre. Heureusement que, pour donner plus de force à la peinture et à la leçon, ou plutôt par l'entraînement naturel de son génie et de son art, il n'a point hésité à faire son coquin plus audacieux et ses dupes plus crédules. Nous avons deux chefs-d'œuvre au lieu d'un, celui de Molière et celui de La Bruyère, mais dans des genres tout à fait différents.

Déjà, dans son chapitre *de l'Homme*, La Bruyère avait refait, mais plus brièvement, le personnage du misanthrope. Là encore il contredit Molière, car son misanthrope, à lui, est civil et cérémonieux dans ses façons, eût-il l'âme austère et farouche ; il ne s'échappe pas avec les hommes et emploie à leur égard tout ce qui peut éloigner leur familiarité. Cette esquisse sommaire est très loin d'offrir, soit en elle-même, soit comme point de comparaison, l'intérêt du portrait d'Onuphre ; il n'y a pas assez appuyé pour lui donner la portée d'une critique sérieuse. La misanthropie peut prendre diverses formes, suivant les naturels, et il l'a conçue dans un naturel différent de celui d'Alceste : voilà tout ce qu'on

peut conclure de ce passage. La censure d'ailleurs porterait encore au delà de Molière et jusqu'au Timon de Shakespeare, c'est-à-dire qu'elle comprendrait à la fois le misanthrope comique et le misanthrope tragique, chez les deux plus grands poètes qui l'aient incarné dans l'une et l'autre forme.

C'est surtout au point de vue moral que Rousseau s'en est pris à la comédie de Molière, en l'accusant d'avoir ridiculisé la vertu sur la scène; mais ce point de vue moral se rattache au point de vue littéraire. Remarquons d'abord que le misanthrope Rousseau devait se scandaliser de voir la misanthropie exposée à la raillerie publique, et tel est probablement le vrai motif de son indignation. Et puis, peut-être était-ce instinctivement la défense de sa propre misanthropie qu'il prenait, en affectant de confondre celle d'Alceste avec la vertu, comme pour bénéficier lui-même de cette confusion commode. Mais il y a une grande différence entre la misanthropie d'Alceste et celle de Rousseau. Chez celui-ci, elle ne venait que d'un orgueil extrême, du dépit plus ou moins fondé de ne pas se voir apprécié à sa valeur et traité selon ses mérites, comme chez le Timon de Lucien et de Shakespeare elle ne vient que d'avoir été trahi par ceux qu'il avait comblés de ses marques d'affection. Ces deux espèces de misanthropie ont leur point de départ dans un sentiment de personnalité et d'égoïsme, mais d'une nature plus respectable dans le dernier cas. La misanthropie d'Alceste est autrement noble, car elle part de l'indignation excessive causée en une âme généreuse par le spectacle des vices

et des bassesses du monde, en sorte que, tout en n'ayant voulu faire qu'une comédie, c'est Molière qui a peint la misanthropie sous son côté le plus élevé. Alceste hait les hommes par amour et par respect de l'humanité, et quoi qu'il en dise, il ne les hait pas tous, puisqu'il a un ami et une maîtresse, qu'il querelle, mais ne peut s'enpêcher d'adorer. Le caractère est ainsi non seulement plus vrai, mais bien plus intéressant. Ses boutades nous amusent; ses duretés ne nous révoltent pas: nous savons à quoi nous en tenir sur le fond de son cœur. En réalité, c'est beaucoup moins un misanthrope qu'un censeur chagrin, honnête et bourru, un *humoriste* morose, enfin un *atrabilaire amoureux*, suivant le sous-titre que Molière, dit-on, avait donné à sa comédie et qui eût prévenu bien des objections. S'il est amoureux, ce n'est pas seulement pour montrer que l'amour souffle où il veut et qu'il n'y a ni raisonnement ni tempérament qui tienne contre lui, c'est encore pour fournir, par un contraste complet, une plus ample et plus riche matière, dans cette déroute de la raison d'Alceste, au déchaînement de son âpre logique. Avant de reprocher à Molière de l'avoir rendu amoureux d'une misérable mais séduisante coquette, il faudrait oublier que les plus fermes natures ont toujours leur côté faible, par où elles tiennent au reste de l'humanité. L'amour est aveugle; la passion est brouillée avec le bon sens, et le cœur a ses raisons que la raison ne comprend pas: c'est par ces axiomes seuls que nous voulons répondre à M. Scherer qui, dans ses *Etudes sur la littérature*, a signalé, comme une inconséquence

criante et impossible à admettre, cet amour où un autre agresseur de Molière, et non des moindres, — Jean-Jacques-Rousseau, — a vu un coup de génie.

La perfection n'intéresserait pas sur la scène et serait moins à sa place encore dans la comédie que partout ailleurs. Alceste est vertueux : ce n'est point par là qu'il fait rire, mais par le vice qu'il joint à sa vertu, c'est-à-dire par son emportement continuel, ses extravagances, son ton impérieux et dominateur, la disproportion entre ses grandes colères et leurs petits motifs. Molière a voulu montrer que la vertu même a ses bienséances et sa mesure à garder pour ne point devenir un objet de raillerie. Le ridicule qui s'allie au caractère élevé d'Alceste est moins sensible pour nous qui n'avons plus de cour et vivons en pleines mœurs démocratiques ; par là même les côtés nobles et généreux du rôle se trouvent d'autant moins offusqués et d'autant mieux en lumière.

Dans les objections qu'on a faites à quelques-uns des caractères de Molière, on a trop souvent perdu de vue que l'usage de l'auteur du *Misanthrope*, comme des véritables poètes comiques, n'est pas (sauf dans les scènes de *raisonneurs*, où il est impossible de se méprendre) d'opposer un homme parfait à un homme vicieux et de combattre un vice par la vertu contraire ; il met en présence les deux vices ou les deux ridicules opposés, et les corrige ainsi l'un par l'autre, ce qui est à la fois plus comique et plus saisissant. C'est pour n'avoir pas fait attention à ce procédé si simple qu'on a cru voir parfois dans le bon sens étroit du bonhomme Chrysale les idées de Molière sur le rôle et l'éducation

des femmes. Assurément, il est plus d'un trait, dans les tirades de Chrysale, où l'on retrouverait le fond des préférences et des penchants secrets de Molière, qui haïssait trop le pédantisme féminin pour ne pas lui préférer les humbles vertus d'une simple ménagère et qui, pour ce sexe plus encore que pour l'autre, tenait qu' « un sot pédant est sot plus qu'un sot ignorant. » Mais Chrysale n'est pas moins exagéré dans son sens que Philaminte et Bélise dans le leur; et l'idéal de Molière serait plutôt dans le personnage d'Henriette, personnification de la jeune fille telle qu'il l'aime, honnête, sensée, droite d'esprit, de caractère décidé, et qui n'est point une sotte. De même, la rudesse excessive d'Alceste fait mieux ressortir par le contraste l'excessive complaisance de Philinte.

Et tandis qu'Alceste, satirique par vertu, s'en prend aux vices des hommes, à leur méchanceté naturelle, à leur *malfaisance*, à leur lâcheté, à leur bassesse ; Célimène, satirique par malignité naturelle et par frivolité incurable, raille leurs ridicules et leurs petits travers : tous deux se partagent ainsi la tâche d'une comédie dans le cadre de laquelle tient à l'aise la société presque entière, se donnant en spectacle en même temps qu'ils traduisent l'humanité à leur barre, et nous offrant en action le contraste de deux excès presque semblables dans leurs résultats, quoique partis de deux pôles opposés.

Un des caractères qui ont le plus exercé la critique, c'est le don Juan du *Festin de Pierre*. Ce type de don Juan, mis pour la première fois sur la scène par Tirso

de Molina, a tenté toutes les formes de l'art : la poésie, le roman, la comédie, le drame, la musique et la peinture. Il a surtout exercé une séduction particulière sur notre siècle. Malgré la précision apparente de sa physionomie, dont les éléments constitutifs ne semblent pas bien difficiles à déterminer nettement, il a une complexité et garde des côtés vagues ou obscurs qui se prêtent avec complaisance aux interprétations diverses. Ce sont là les caractéres tels que nous les aimons aujourd'hui, parce que nous nous chargeons de les achever nous-mêmes au gré de notre fantaisie.

La musique de Mozart est venue jeter un charme et une poésie de plus sur le sujet : don Juan bénéficie du génie du compositeur ; on ne peut prononcer son nom sans entendre aussitôt les gémissements d'Elvire, les imprécations d'Anna, le *Repens-toi* du commandeur, sans évoquer l'incomparable trio des masques, la fraîche et riante idylle de Zerline et de Masetto, et tant de mélodies exquises, tant d'airs divins, tant de cris éloquents, toutes les caresses ou tous les déchaînements formidables de l'orchestre. Que dis-je ? don Juan bénéficie même des larmes et du désespoir de ses victimes. Leur innocence forme un contraste piquant avec sa corruption ; leur candeur prête à son libertinage le reflet de sa blancheur, et son vice est l'assaisonnement de leur vertu. Sans cesse, comme dans l'opéra de Mozart, autour de la sérénade passionnée qui monte dans la nuit pleine de parfums et d'étoiles, on entend voltiger l'accompagnement ironique et moqueur.

Musset a complété la métamorphose en élevant et en élargissant le type, au gré de la fantaisie, jusqu'à en faire une âme dévorée par un foyer brûlant, le spectre errant de l'amour, tourmenté, énervé, consumé par la soif toujours inassouvie de l'idéal.

Le don Juan de Molière est loin de ces hauteurs poétiques, et Musset le dit lui-même :

Quant au roué français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
Ne demandant partout qu'à trouver le vin bon,
Bernant Monsieur Dimanche et disant à son père
Qu'il serait mieux assis pour lui faire un sermon,
C'est l'ombre d'un roué qui ne vaut pas Valmont.

Il se rapproche plus de l'original, qui a pour fond le libertinage de mœurs et le libertinage d'esprit, et qui est, en somme, un fort vilain personnage. En abordant le sujet, Molière, sans doute, fut simplement guidé par le désir d'exploiter à son tour un cadre à la mode qui avait déjà fait courir *tout Paris* au petit théâtre de Mademoiselle, au Théâtre italien, à l'Hôtel de Bourgogne, que le Marais lui-même s'apprêtait à reprendre. Son public et ses acteurs lui disaient : « Faites-nous un *Festin de Pierre !* » Le Palais-Royal ne pouvait rester en arrière des autres, et il fallait qu'il eût, lui aussi, la statue du commandeur remuant la tête, le souper de don Juan avec ses jeux de scène, l'engloutissement de l'impie dans la terre qui s'entr'ouvre sous les coups de foudre et à la lueur des éclairs. Mais, tout en traitant un thème devenu banal et qui n'était,

pour les autres scènes, qu'un prétexte à machines, il le traita avec son génie propre et marqua son personnage de quelques traits particuliers.

Le don Juan de Molière dépasse son modèle en ce qu'il n'est pas seulement un débauché comme lui, amoureux de toutes les femmes et bien résolu à ne jamais reculer devant rien pour satisfaire son désir, mais un athée. Celui de Tirso de Molina, après avoir bravé tous les avertissements de Dieu, finit par demander un prêtre au dernier moment. Parmi les autres imitations françaises qui ont précédé ou immédiatement suivi celle de Molière et qui, comme la sienne d'ailleurs, ne paraissent pas avoir directement puisé à la source originale, l'une, celle de Rosimond, portant pour sous-titre l'*Athée foudroyé*, met en scène un don Juan philosophe et raisonneur, qui prétend démontrer la légitimité de sa conduite et qui revendique hautement les droits de la nature, différent en ce point du don Juan de Molière, qui ne se pique pas d'être logicien, dont tous les raisonnements sont des railleries et des épigrammes, et qui, à l'argumentation de Sganarelle se borne à répondre : « Paix ! » Pour faire passer cet athéisme *scientifique*, Rosimond a eu soin, par un anachronisme dont la nécessité excuse la bizarrerie, de transporter la scène dans un milieu païen : il ne s'agit jamais de *Dieu*, mais *des dieux*, dans les blasphèmes de don Juan, de même que dans la pièce italienne il s'agissait toujours de Jupiter. Molière n'a pas pris cette précaution. Il est le seul qui ait osé mettre sur la scène un athée sans déguisement, mais

un athée élégant et gentilhomme, qui pirouette en riant quand on lui parle du ciel.

Libertin, esprit fort, poussant l'impiété jusqu'à la bravade et résolu à se dérober même à l'évidence, fils dénaturé, menteur sans scrupule, comme il le faut être pour séduire et abandonner toutes les femmes, le don Juan de Molière ne se borne pas à jouer la comédie de l'amour; il est, de plus, un hypocrite, et cela l'achève. Sans doute, chez ses prédécesseurs, don Juan était hypocrite aussi ; mais ce n'était là qu'un accident, sur lequel ils n'appuyaient pas. Molière, au contraire, y appuie et y revient. Il prête à don Juan, dans un long discours qui sort de ses habitudes (V, 2), la théorie et le panégyrique de l'hypocrisie. C'est l'auteur, évidemment, qui parle ici par la bouche de son personnage, et l'on sent dans cette tirade le ressentiment amer de tous les obstacles qu'il rencontrait pour la représentation du *Tartuffe.* Il s'y vengeait de ceux qui, dans ces derniers mois, l'avaient accusé lui-même d'impiété et d'athéisme, et en même temps il se dédommageait de n'avoir pu traduire encore complètement sur la scène le vice qu'il haïssait le plus et auquel il imputait ses déboires. Les hypocrites lui étaient d'autant plus odieux qu'ils s'étaient constitués ses ennemis et ses persécuteurs. L'ironique et sanglante apologie de don Juan fait coup double : Molière s'y soulage avec volupté, et il donne à Tartuffe un avant-goût de ce qui l'attend, même au risque de se laisser voir derrière son personnage et de rompre l'équilibre entre l'auteur et la pièce.

Ce n'est pas que le rôle de don Juan ne puisse comporter l'hypocrisie, et ne comporte même nécessairement une profonde et imperturbable hypocrisie d'amour; mais c'était assez du ton de chattemitte qu'il avait pris pour répondre à dona Elvire dans le premier acte, et derrière lequel on devine le sourire cruel de l'être sans cœur s'amusant des plaintes de sa victime; c'est trop d'un discours en règle qui se sent plus du polémiste que de l'auteur dramatique et qui serait mieux à sa place dans un des placets pour le *Tartuffe* que dans une comédie. L'hypocrisie achève la peinture de sa scélératesse, mais elle ne l'achève qu'en le dénaturant lui-même jusqu'à un certain point, c'est-à-dire en dérangeant l'harmonie de ses défauts et de ses vices.

Notez d'abord que don Juan n'est pas seulement un gentilhomme, c'est un gentilhomme de la cour de Versailles, un marquis. Molière a francisé la pièce, et il a voulu expressément qu'il n'y eût point de méprise possible ni sur la qualité du personnage, ni sur sa nationalité véritable, malgré le *Don* qu'il porte. Il y revient dix fois: « Un homme de sa qualité ferait une action si lâche! — Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose. — Ah! que vous savez mal vous défendre pour un homme de cour, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses! — Apprenez qu'un gentilhomme qui vit mal est un monstre dans la nature, que la vertu est le premier titre de noblesse, que je regarde bien moins au nom qu'on signe qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils

d'un crocheteur qui serait honnête homme que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous. » Il n'y a pas à s'y tromper : c'est une véritable profession de foi, mais pour le coup très bien placée dans la bouche de don Louis, que Molière adresse ici bravement aux marquis des banquettes. Et pour mieux leur fermer toute porte de sortie, pour les forcer de se reconnaître et de se faire leur part, il va jusqu'à décrire devant eux leur perruque et leur costume, de telle façon que le parterre pouvait comparer d'un coup d'œil le portrait à l'original : « Pensez-vous, dit Sganarelle, que, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré et des rubans couleur de feu,... vous en soyez plus habile homme » ? Et plus loin, après avoir sauvé don Juan du naufrage, Pierrot décrira copieusement à Charlotte toutes les *histoires* et tous les *engigorniaux* de ces Messieurs les courtisans, jusqu'aux canons, aux rabats et à la petite oie.

C'est donc encore le marquis, non plus le marquis ridicule, mais le marquis débauché, insolent, ne croyant à rien, ne reculant devant rien, fanfaron d'athéisme et d'immoralité, que Molière met en scène dans le *Festin de Pierre*. C'est Vardes et Manicamp, mais c'est aussi Nocé et Canillac. C'est le marquis de la débauche de Roissy complété d'avance par le roué des soupers de la Régence. Or le roué peut être hypocrite en passant et pour les besoins de ses vices, mais il ne fait pas profession d'hypocrisie. Et cette profession ne semble pas s'accorder davantage avec la fierté

et le sentiment de l'honneur que don Juan garde au milieu de sa dépravation.

Il s'agit, bien entendu, de cet honneur mondain qu'il ne faut pas confondre avec la morale ; qui, au lieu de reposer sur la conscience, repose sur l'orgueil ; qui a des complaisances égales à ses rigueurs et peut s'accommoder parfaitement avec la corruption. Un homme d'honneur comme don Juan peut mettre son point d'honneur à tromper le plus de femmes possible, à prodiguer les faux serments, à déshonorer des innocentes et à se glorifier de ses infamies. C'est un fourbe, un perfide, un scélérat, sans cœur, sans entrailles, qui se moque de son père et souhaite sa mort, rit d'Elvire et d'Anna après les avoir perdues ; mais il met l'épée à la main pour défendre don Carlos, qu'il ne connaît pas, contre trois brigands, — et il a tué le commandeur qui voulait défendre sa fille : c'est un homme d'honneur ! — Un homme d'honneur et un roué ! Un roué homme d'honneur. Voilà deux mots dont le rapprochement jure, et pourtant don Juan les accouple. L'hypocrisie n'est pas plus un vice d'homme d'honneur que de roué ; le roué du moins ne l'étalera pas, fût-ce devant son valet, comme une parure ; il sera fanfaron de vice plutôt qu'hypocrite. Mais Molière avait ses raisons particulières.

Qu'il ait, ou non, directement puisé au *Burlador de Sevilla*, où son œuvre est toute en germe, il n'en a pas seulement changé les détails, il l'a transposée, pour ainsi dire, et changée de ton. Plus rien de la terreur religieuse du Mystère, mais simplement une comédie,

avec les deux scènes éloquentes de dona Elvire et de don Louis, où passe un souffle cornélien. La statue et l'ombre du commandeur, le spectre voilé qui prend la figure du Temps avec sa faux, le coup de tonnerre du dénouement ne sont que des concessions à la curiosité publique, et il n'attache pas d'autre importance à ces machines qu'aux lazzi et aux tours de passe-passe du souper où Ragotin enlève les assiettes pleines de Sganarelle, pendant que La Violette lui verse à boire, à la joie du parterre qui attendait ces bouffonneries consacrées par la tradition. Mais ce qui importe plus, c'est la façon dont il a compris don Juan, les touches et les traits spéciaux dont il a peint sa physionomie. Séducteur infatigable et sans scrupule, n'ayant que son plaisir pour loi et son désir pour règle, portant une adresse infinie dans le manège d'amour, sachant mentir et tromper comme pas un, mener dix intrigues de front, se tirer des plus mauvais pas, il éprouve une jouissance d'artiste et de dilettante à vaincre d'abord et à trahir ensuite. C'est un raffiné de corruption, qui se blase dès qu'il possède l'objet de sa convoitise, qui a besoin de se retremper dans la variété, mais qui trouve un nouveau plaisir dans chaque nouvelle entreprise et jouit plus de perdre une femme que d'obtenir ses faveurs. L'inconstance l'aiguillonne, le combat l'amuse et l'enflamme.

Comme il se dépeint lui-même : « Les inclinations naissantes ont des charmes inexplicables... On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté ; à voir de jour en jour les

petits progrès qu'on y fait ; à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur, et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. » Pesez chaque mot ! C'est plus qu'une analyse, c'est presque une définition de don Juan, mais une définition vivante, où tout peint, où l'on sent que le scélérat se complaît, qu'il retrouve et rallume en lui les plaisirs qu'il décrit, qu'il flaire et savoure la chair fraîche. « Mais, continue-t-il aussitôt, lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter ; tout le beau de la passion est fini (1). » Le désir s'endort ; la satiété est le premier fruit de la possession ; au plaisir d'avoir vaincu don Juan joint le plaisir d'abandonner. Il trouve un ragoût dans les larmes, comme il en avait trouvé un dans la pudeur et l'innocence. Lorsque dona Elvire, sa femme, se présente pour la première fois à lui, le couvre de reproches et lui demande de se justifier, il la raille avec une cruauté froide. Mais lorsqu'elle revient pour essayer de le convertir, dans une scène touchante et pathétique, où elle déclare n'éprouver plus pour lui qu'une tendresse toute sainte, un amour épuré et détaché de tout, il se sent repris d'intérêt et de « quelque peu d'émotion pour elle... Sais-tu bien que... son air languissant et ses larmes ont réveillé

(1) I, sc. 2.

en moi quelques petits restes d'un feu éteint? »

De même le spectacle du bonheur d'autrui lui donne le désir de le troubler. La vue d'une jeune fiancée l'excite non seulement par l'innocence et l'ingénuité de celle-ci, mais par l'amour réciproque des deux amants : « La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de *l'émotion* (absolument comme la vue des larmes d'Elvire, mais cette émotion n'est que la sensation d'un blasé qui sent s'éveiller sa convoitise) ; j'en fus frappé au cœur... Je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble : le dépit alarma mes désirs (les remua, les mit en campagne), et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence et rompre cet attachement dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée » (1). La *délicatesse* de son cœur ! Eh ! oui, c'est un délicat en son genre, un gourmet, un friand, un raffiné que ce monstrueux et féroce égoïste, toujours en quête d'émotions nouvelles, et tellement gangrené par tous les excès du vice qu'il ne retrouve la fraîcheur de la sensation que dans la plus extrême corruption du désir.

La fameuse scène du pauvre, si étonnante pour l'époque, si *fin de siècle*, comme on dirait dans le jargon d'aujourd'hui, n'est-ce pas la même chose sur un autre terrain ? Là encore, ce qui l'entraîne, c'est le plaisir de tenter et, s'il est possible, de pervertir une âme simple. Cette fois ce n'est plus le libertinage des sens, mais le libertinage de l'esprit s'essayant à troubler

(1) I, sc. 2.

et à séduire. Mais le pauvre fait honte au tentateur : il aime mieux mourir de faim que de gagner un louis d'or en jurant ; et alors don Juan, qui n'est point un ladre et ne veut pas avoir l'air de profiter de son refus pour économiser le louis, couvre sa retraite de ces mots qui ont soulevé tant de commentaires, mais qui sont peut-être d'un sens beaucoup plus terre-à-terre que celui qu'on leur attribue généralement : « Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité. »

Oui, Molière a fait un monde réel avec son imagination. Ses personnages sont des êtres historiques qui ont existé aussi bien que les héros des tragédies de Corneille. Il a su toujours unir la conception rationnelle et philosophique à la *réalisation* vivante. Ceux qui, à grand renfort d'érudition, de subtilité et de conjectures, s'attachent à rechercher les figures originales dont il s'est inspiré pour créer ses personnages, oublient trop souvent que, en appuyant outre mesure, comme ils font, sur ce point, ils dénaturent son œuvre et en rapetissent la portée aux proportions de la comédie d'actualité et de circonstance.

III

Sur la construction des pièces de Molière et en particulier ses dénouements, les objections ont été plus nombreuses, plus fortes et mieux fondées. Pour peu que vous jouissiez de l'intimité d'un vaudevilliste et qu'il ait causé de Molière avec vous à cœur ouvert, vous aurez certainement appris de lui que l'auteur

des *Femmes savantes* ne sait pas faire une pièce. Nous avons tous lu vingt fois, dans des articles de journaux, que, si Molière revenait aujourd'hui et qu'il apportât un de ses chefs-d'œuvre à n'importe quel directeur de théâtre, celui-ci s'empresserait de le refuser. La chose est possible, elle est même vraisemblable pour plusieurs de ces pièces, ce qui s'explique aisément, sans faire plus de tort aux directeurs, dont je ne me charge point d'ailleurs de prendre la défense, qu'à Molière lui-même. Les habitudes, les goûts, les besoins dramatiques ont changé; de nouvelles mœurs, un nouveau public, des idées nouvelles, trois ou quatre révolutions littéraires et des milliers de comédies ou de drames, sans parler des transformations de la mise en scène, ne permettraient plus guère à des œuvres vieilles de deux cents ans de se produire aujourd'hui pour la première fois. Elles sont arrivées jusqu'à nous portées par un courant d'admiration, par une tradition ininterrompue qui en protège les beautés immortelles contre les parties surannées. A défaut de cette tradition, qui rétablit l'harmonie, l'anachronisme du style, de l'intrigue, de l'observation, des idées et des conventions même, suffirait à en expliquer et en justifier l'insuccès, quoique Molière soit de tous nos grands écrivains dramatiques celui qui a le moins vieilli, ayant peint les mœurs éternelles de l'humanité et, sous le costume du temps, les caractères de tous les temps.

Mais, s'il est toujours jeune par la vérité de l'observation, la verve et la profondeur comiques, il porte dans la construction de ses pièces la marque d'une époque

plus simple et moins blasée, comme d'un génie beaucoup moins préoccupé du cadre que du tableau, et à qui le tableau même fait parfois oublier le cadre. Il est bon de rappeler cependant tout d'abord que Molière avait prouvé, dans l'*Etourdi* et surtout dans l'*Ecole des maris*, à la fois comédie d'intrigue et de caractère, sorte de transaction entre son premier genre et celui qu'il allait aborder, avec quelle ingénieuse habileté il pouvait conduire et dénouer un *imbroglio*. Et s'il en était capable au commencement de sa carrière, comment croire qu'il en fût devenu incapable alors qu'une longue expérience lui avait permis de pénétrer plus avant encore dans tous les secrets du métier ? Il faut croire plutôt que ce n'était là pour lui qu'un côté fort secondaire, tout à fait subordonné à la partie supérieure de son art. Il visait à mieux qu'à exciter et à satisfaire la curiosité. On peut prendre le *Misanthrope* comme le type de la comédie telle qu'il la concevait dans sa plus haute expression. Or le *Misanthrope* n'offre pas plus d'action qu'il n'en faut rigoureusement pour la peinture des caractères, qui créent toute l'intrigue par leur seul développement naturel. Le poète n'y recherche nulle part ni les moyens de convention, ni les effets de scène, ni rien qui puisse faire déchoir sa comédie des sphères de l'observation pure et de la peinture de mœurs. Le cadre en a même quelque chose d'indéterminé. Les plans de Molière, au lieu d'être bâtis *a priori* dans sa tête, se lient intimement à ses sujets, et ne sont rien autre chose que l'ensemble des situations logiquement créées par le jeu normal des travers mis en

scène. De là leur simplicité extrême et, aux yeux de bien des juges délicats, leur supériorité, malgré les moyens élémentaires dont il use le plus souvent pour amener les rencontres de ses personnages et l'artifice ingénu de ses dénouements. Nous avouerons sans ambage que, dans la plupart de ceux-ci, les incidents romanesques, les reconnaissances inattendues, les mystifications peu vraisemblables jouent un trop grand rôle. Il est même quelques pièces qui ne se dénouent pas réellement, ou, comme *les Femmes savantes*, ne se dénouent que par une sorte d'escamotage un peu sans façon. Mais, outre les raisons particulières et toutes matérielles qui forçaient souvent Molière à terminer ainsi ses pièces, pour les rattacher au programme des divertissements de la cour, on peut dire qu'il avait accepté cet héritage de la vieille comédie, dans laquelle ce genre de reconnaissances abonde, et l'on voit revenir sans cesse des vieillards sortis on ne sait d'où pour retrouver des filles jadis enlevées par des pirates (1), jugeant plus utile et plus digne de lui de porter ses réformes sur un terrain supérieur. En raison même de la nature et de l'élévation de son génie, il se préoccupait surtout de la partie comique et morale de son sujet. Là même où il pèche le plus par la con-

(1) Notons du moins en passant que ce moyen de dénouer les pièces, qui nous paraît si complètement invraisemblable aujourd'hui, l'était beaucoup moins alors. Qu'on se rappelle seulement que, après Cervantès, Vincent de Paul et bien d'autres hommes plus ou moins célèbres, Regnard était encore capturé en 1678 par des corsaires barbaresques. Les Frères de la Merci opéraient toujours de nombreux rachats.

clusion de l'intrigue, il a su du moins atteindre le but final de la comédie en soutenant irréprochablement jusqu'à la dernière scène la conduite de ses personnages et l'enseignement qui découle de l'action : c'est par là que ses dénoûments les plus faibles méritent d'être donnés en modèles. L'intrigue. n'était pour lui qu'un instrument secondaire, un moyen, non un but; un cadre à mettre des portraits, et même quelque chose comme ce que les peintres appellent un passe-partout, qu'il dédaignait, tout en l'employant, et dont il se fût passé volontiers : aussi le brisait-il brusquement dès qu'il lui devenait inutile. Suivant le mot de Boileau, il donnait tout aux caractères, et le premier plan venu lui était bon qui lui permettait d'en extraire ce qu'ils renfermaient de comique, en les montrant sous leurs diverses faces. On n'est pas en droit de lui demander le même scrupule sur ce point qu'à ceux pour qui l'intrigue, au lieu d'être un auxiliaire subalterne, a sa valeur et son but en elle-même. Mais il savait à merveille, par un mot piquant, un dernier trait de mœurs plaisant et naïf, sauver les dénoûments les plus vulgaires (*L'Étourdi*, *Le Médecin malgré lui*, *Les Fourberies de Scapin)*, comme s'il se fût ressouvenu du vers d'Horace :

Solventur risu tabulæ, tu missus abibis.

Molière, a dit avec une ingénieuse justesse M. Ernest Legouvé (1), ne dénoue pas ses pièces, il les finit. Et il

(1) Dans sa conférence sur *Eugène Scribe*.

nous apprend qu'il entendit un jour Scribe, si expert dans cette partie de l'art, refaire le dénouement des *Femmes savantes* et de *Tartuffe*. Pour la première, dit-il, Molière avait sous la main un beau dénouement, sortant des entrailles même du sujet : il suffisait de reporter à la fin la grande dispute de Trissotin et de Vadius se démasquant l'un l'autre et désillusionnant eux mêmes leurs dupes sur leur propre compte. Quant à *Tartuffe*, le temps et les circonstances étant donnés, Scribe en admirait le dénouement, d'abord parce qu'il a été la rançon de la pièce, dont Molière « n'a sans doute obtenu la représentation qu'en faisant du roi un des acteurs », ensuite parce que ce dénouement peint l'époque. Mais aujourd'hui le roi c'est la loi, et, reprenant avec une variante l'idée déjà indiquée par un contemporain de Molière (1), mais qu'il ne connaissait probablement pas, il eût voulu remplacer l'intervention du souverain par celle du Code, où Cléante eût cherché une arme en démontrant que « toute donation est révocable pour cause d'ingratitude. »

Scribe exagérait beaucoup en supposant que le dénouement avait été imposé par le roi ; mais s'il ne fut point la condition même de la représentation de la pièce, on peut croire du moins qu'il n'y nuisit pas, qu'il la défendit même et qu'il fut suggéré à Molière par le désir de se concilier la protection de Louis XIV ou de la reconnaître. Au témoignage de Brossette (2), sur le

(1) Claude Guéret, dans ses *Promenades de Saint-Cloud*.

(2) Note à la suite de la *Correspondance entre Boileau et Brossette*, publiée par Laverdet en 1858.

conseil de Boileau, « il avatt changé l'endroit où il donne des louanges au roi ; mais quand Sa Majesté entendit réciter par Molière ce changement, elle lui conseilla de les laisser comme elles étaient auparavant ». Ce n'est pas tout à fait, comme on voit, ce que dit Scribe ; mais cela prouve que Louis XIV, sensible aux louanges, le fut particulièrement à celles de Molière. L'intervention du roi pour confondre *Tartuffe* semble si bien à sa place dans une pièce qui fut sauvée précisément par le même moyen, que cette raison suffirait pour qu'on hésitât à la condamner. C'est à Molière lui-même, à ce qu'il semble, que s'adressent les paroles de l'exempt :

Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude.

Le *deus ex machinâ* vient ici d'une façon très inopinée sans doute, très naturelle pourtant. La Harpe et bien d'autres critiques en ont jugé de la sorte contre les censeurs. La substitution de la Loi au Roi a été faite sous la Révolution par Cailhava (1) ; mais la Loi n'était pas le Code, c'était le Peuple souverain ; c'était le *Glaive des lois*. S'il faut en croire Brossette dans le passage déjà cité, Boileau, qui blâmait aussi le dénouement de *Tartuffe*, aurait voulu le remplacer par une scène finale, dont il trace l'esquisse, où tous les personnages, après la découverte de l'imposture, auraient délibéré sur le châtiment à infliger au coquin. On

(1) V. ses *Études sur Molière*, qui parurent en 1802.

aurait conclu à le chasser honteusement, et « on y aurait pu même ajouter une scène de coups de bâton, donnés méthodiquement. » Mais ce prétendu dénouement ne dénouait rien, puisque, même honteusement chassé, même bâtonné, Tartuffe n'en fût revenu que plus affamé de vengeance et de convoitise, toujours armé de sa donation. Sans compter que, comme le fait observer M. Paul Mesnard dans sa substantielle notice sur la pièce, on comprend à peine comment Boileau, « après avoir fait fi des coups de bâton si amusants reçus par Géronte dans le sac de Scapin », a pu imaginer pour *Tartuffe* « ce même bâton, qui aurait abaissé jusqu'à la farce une si haute comédie. »

IV

Mais, dans le domaine purement littéraire où nous nous enfermons pour le moment, rien n'a été l'objet de critiques plus autorisées et plus éclatantes que le style de Molière, particulièrement son style en vers. Sur ce point les censeurs de notre grand poète comique se nomment La Bruyère, Fénelon, Vauvenargues, pour nous borner d'abord à ceux-là. Faut-il rappeler des passages si connus et si souvent cités ? « Il n'a manqué à Molière, écrit le premier dans son chapitre de l'*Esprit*, que d'éviter le jargon et le barbarisme, et d'écrire purement. — En pensant bien, il parle souvent fort mal : ainsi s'exprime Fénelon dans sa *Lettre sur l'éloquence*; il se sert des phrases les plus forcées et

les moins naturelles. Térence dit en quatre mots, avec la plus élégante simplicité, ce que celui-ci ne dit qu'avec une multitude de métaphores qui approchent du galimatias. J'aime bien mieux sa prose que ses vers. » Et il cite l'*Avare* comme « moins mal » écrit que les pièces en vers. — « On trouve dans Molière tant de négligences et d'expressions bizarres et impropres qu'il y a peu de poètes, si j'ose le dire, moins corrects et moins purs que lui. » C'est le jugement de Vauvenargues dans ses *Réflexions critiques sur quelques poètes*. Et il rappelle les paroles de Fénelon pour s'y associer. Le titre de l'opuscule, le texte lui-même et la phrase qui précède, tout indique que Vauvenargues parle ici de Molière « considéré seulement comme poète ». C'est donc encore l'écrivain en vers qu'il censure, et on peut croire que c'est à lui aussi que pensait surtout La Bruyère.

La première idée qui naturellement vienne à un admirateur de Molière est d'opposer à ces vers, comme une réplique triomphante, la deuxième satire de Boileau, peu suspect de complaisance sur ce chapitre :

Rare et fameux esprit, dont la fertile veine
Ignore en écrivant le travail et la peine,
Pour qui tient Apollon tous ses trésors ouverts,
Et qui sais à quel coin se marquent les bons vers,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.
On dirait, quand tu veux, qu'elle te vient chercher ;
Jamais au bout du vers on ne te voit broncher,
Et, sans qu'un long détour t'arrête ou t'embarrasse,
A peine as-tu parlé qu'elle-même s'y place.

Il n'est pas un mot ici qui ne semble écrit d'avance tout exprès pour répondre aux reproches de galimatias, de bizarrerie et d'impropriété de termes. Mais nous ouvrons le *Bolæana*, et nous y trouvons un passage en contradiction, dans son esprit général, avec celui-là, et qui se rapproche, en termes moins sévères, de l'opinion de Fénelon et de Vauvenargues. Boileau, nous dit Monchesnay, « trouvait la prose de Molière plus parfaite que sa poésie, en ce qu'elle était plus régulière et plus châtiée, au lieu que la servitude des rimes (nous voici loin de cette rime docile, qui venait se placer d'elle-même au bout du vers) l'obligeait souvent à donner de mauvais voisins à des vers admirables. » Sans doute, la parole de Boileau n'a pas la même authenticité absolue dans le *Bolæana* que dans ses *Satires;* cependant rien n'autorise d'une manière formelle à rejeter ce passage d'un livre habituellement exact. Pour atténuer la contradiction, on peut observer que la deuxième satire, écrite en 1664, est à peu près contemporaine des stances sur l'*Ecole des femmes*, tandis que les paroles du *Bolæana* sont probablement d'une date très postérieure, et aussi qu'il pouvait s'exprimer plus librement dans une conversation que dans une pièce adressée à Molière lui-même. L'avis de Bayle (1), qui est loin d'avoir la même autorité littéraire, semble fait pour concilier les deux opinions de Boileau, ou pour montrer en quoi elles peuvent être conciliées :

(1) *Dictionnaire historique*, article *Poquelin*.

« Il avait une facilité incroyable à faire des vers (voilà pour la rime qui vient le chercher); mais il se donnait trop de liberté d'inventer de nouveaux termes et de nouvelles expressions; il lui échappait même fort souvent des barbarismes. » Par *barbarismes*, comme il l'explique en note, Bayle entend simplement des tournures qui choquent les règles « et que nos bons grammairiens regardent comme barbares ».

Ménage, juge d'ailleurs contestable en dehors de l'érudition, trouvait aussi que « la prose de Molière vaut beaucoup mieux que ses vers (1) ». Il faut donc avouer que cette opinion se présente, parmi les contemporains, avec une majorité assez imposante.

De nos jours, un critique autorisé et habitué à peser ses hardiesses, M. Edmond Scherer, dans un chapitre de ses *Etudes sur la littérature contemporaine* qui porte ce titre significatif : *Une hérésie littéraire* (2), s'en est pris longuement et vivement au style de Molière. Tout d'abord il proteste contre les idolâtries superstitieuses qui tyrannisent la littérature, métamorphosant certains écrivains en dieux auxquels il n'est pas permis de toucher sans s'exposer à l'accusation de sacrilège, ou tout au moins de paradoxe malsain. Il est bien vrai que beaucoup de moliéristes fervents en sont là et qu'ils supportent même plus impatiemment

(1) *Ménagiana*, 3e édit. 1715, t. I, p. 144.

(2) Tome VIII. — Ce chapitre avait d'abord paru dans *le Temps*, le 18 mars 1882, — anniversaire de la Commune ! Il fit scandale dans le monde des moliéristes, qui le regardèrent généralement comme l'acte d'un iconoclaste.

encore les réserves littéraires que les réserves morales sur le compte du grand homme. Tel qui, comme nous le verrons, fait bon marché de celles-ci, s'émeut des autres, pour peu surtout qu'elles soient poussées à fond et librement exprimées. Qu'un homme non suspect de dévotion et, à plus forte raison, renommé pour l'indépendance philosophique de son esprit, n'ayant contre Molière aucun préjugé *clérical*, puisse ne point l'admirer tout entier, à la façon dont Victor Hugo nous a dit admirer Skakespeare ; qu'il le discute comme il ferait de tout autre écrivain, cette licence paraît intolérable et sacrilège aux fidèles dont le culte va jusqu'à l'adoration. William Schlegel, qui a eu le rare malheur de ne comprendre ni goûter Molière, est pour la plupart d'entre eux, quoi qu'il ait pu écrire d'ingénieux et de neuf sur tant d'autres points, l'un des derniers critiques, et l'article de M. Scherer les a plus révoltés que le *Molière et Bourdaloue* de M. Louis Veuillot.

Pour nous, sans contester en rien à M. Scherer le droit qu'il réclame, voyons simplement comme il en a usé.

Ce qu'il a entrepris de prouver, c'est que Molière est loin d'être aussi grand écrivain que grand *dramatiste* : et que, obligé de travailler vite, d'improviser trop souvent, il a des négligences et des vices de diction, même « aux meilleurs endroits ». Enchérissant par degrés, le sévère critique déclare qu' « il n'y a pas moyen de se dérober à la conviction que notre grand comique est aussi mauvais écrivain qu'on peut l'être

lorsqu'on a, du reste, les qualités de fond qui dominent tout, les dons d'inspiration qui emportent tout. » Et, pour justifier son dire, il choisit le *Misanthrope*, parce que cette pièce est de la pleine maturité de l'auteur, qu'elle passe généralement pour son chef-d'œuvre et « mérite en effet ce rang par des beautés de premier ordre ». Il nous montre d'abord Alceste débitant à Célimène tout le phébus des déclarations amoureuses, lui parlant de flammes, de chaînes, de combats, « et tout cela dans quelle langue, bon Dieu ! » et avec quelles métaphores incohérentes (un cœur qui *donne les mains* à un dessein ; le *poids* d'une grimace où *brille l'artifice*, qui *renverse* le bon droit et *tourne* la justice) ! Puis il s'attache à la versification, car dans toute cette étude il n'est point question de la prose de Molière, et il faut en conclure que M. Scherer est de l'avis de Fénelon, de Ménage et de Vauvenargues sur l'infériorité toute spéciale de son style poétique, non cependant sans excepter du verdict l'*Amphitryon*, où la libre allure de la versification a fait disparaître comme par enchantement les défauts auxquels l'entraîne l'alexandrin à rimes plates. La plupart de ces défauts se résument en un : l'abus de la *cheville*, en prenant le terme dans son acception la plus étendue, et en l'appliquant non pas seulement à des mots inutiles, mais à des vers qui ne sont là que pour la rime, voire à des propositions entières qui arrivent à la suite d'une autre sans y rien ajouter.

Ici, il faut citer textuellement. L'analyse la plus exacte affaiblirait l'argumentation :

« Molière cheville continuellement, horriblement; il n'a pas seulement des dires inutiles, mais des répétitions fatigantes; il ne répète pas seulement le mot, mais aussi la phrase; ses phrases, enfin, ne constituent pas seulement des redites, mais elles se suivent par voie de juxtaposition, sans se lier, sans se combiner organiquement, ce qui donne au discours une allure traînante. A la représentation, l'art de l'acteur déguise ce vice, mais il est sensible pour le lecteur, et, j'en appelle à tous ceux qui en ont fait l'expérience, il rend tout à fait laborieuse et ingrate la lecture à haute voix des vers de notre grand comique.

« Le *Misanthrope* va nous fournir des exemples de tous les sujets de plainte que je viens d'articuler. (Quel style pour un si sévère éplucheur de mots!)

« Molière, pour faire le vers, donne constamment des synonymes oiseux de l'expression qu'il vient d'employer:

> Il est bien des endroits où la pleine franchise
> Deviendrait ridicule *et serait peu permise...*
> Serait-il à propos *et de la bienséance*
> De dire à mille gens tout ce que d'eux on pense?...
> J'entre en une humeur noire, *en un chagrin profond,*
> Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font.

« Il est inutile de multiplier les exemples de cette manière de faire; il n'est guère de page qui n'en fournisse. Je fais seulement remarquer que la nuance entre les synonymes employés n'est pas seulement trop légère pour justifier la répétition: contrairement

aux conditions élémentaires du style, le second terme est souvent plus faible que le premier, et forme ainsi une chute.

« Une répétition non moins fréquente chez Molière est celle du premier vers, que le second reproduit sans y rien ajouter, et par conséquent en le délayant et l'affaiblissant. Ici encore, il suffira de trois ou quatre exemples pour marquer ce que je veux dire.

« Alceste et Philinte, à cet égard, sont à deux de jeu. Le premier est à peine en scène qu'il tombe déjà dans la tautologie :

Une telle action ne saurait s'excuser,
Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser.
Je vous vois accabler un homme de caresses,
Et témoigner pour lui des dernières tendresses.

« L'entretien se prolonge et le tour de Philinte arrive :

Mon Dieu, des mœurs du temps mettons-nous moins en peine,
Et faisons un peu grâce à la nature humaine ;
Ne l'examinons point dans la grande rigueur,
Et voyons ses défauts avec quelque douceur...
La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.

« Mais la vérité est que tout le monde, chez Molière, parle ainsi :

Dans les propos qu'il tient on ne voit jamais goutte,
Et ce n'est que du bruit que tout ce qu'on écoute....

Ce billet découvert suffit pour vous confondre,
Et contre ce témoin on n'a rien à répondre....
Ciel! rien de plus cruel peut-il être inventé?
Et jamais cœur fut-il de la sorte traité?....
Il court parmi le monde un livre abominable,
Et de qui la lecture est même condamnable....
Certes, voilà le trait du monde le plus noir;
Je ne m'en saurais taire, et me sens émouvoir;
Voit-on des procédés qui soient pareils aux vôtres;

« Je ne veux pas dire, on le comprend, qu'il y ait chaque fois identité complète entre le premier vers et celui qui le suit en le répétant; mais ce que je maintiens, c'est que la différence, lorsqu'il y en a une, n'est pas assez marquée pour justifier la répétition; c'est que, le plus souvent, la variante n'ajoute rien à l'idée; c'est, enfin, que ces équivalents et ces paraphrases alanguissent et alourdissent le style. »

La pesanteur qui résulte de ce *tic* « n'affecte pas seulement un trait, un vers, elle gâte des passages entiers, et combien de fois la prolixité du style, s'alliant à l'afféterie du langage, ne produit-elle pas l'amphigouri!

Allez, j'étais trop dupe, et je ne vais plus l'être.
Vous me faites un bien, me faisant vous connaître:
J'y profite d'un cœur qu'ainsi vous me rendez,
Et trouve une vengeance en ce que vous perdez.

Le mot de galimatias, prononcé par Fénelon, a-t-il rien de trop dur en regard d'un passage comme cette tirade de Célimène:

N'est-ce pas m'outrager que d'écouter leur voix ?
Et puisque notre cœur fait un effort extrême
Lorsqu'il peut se résoudre à confesser qu'il aime ;
Puisque l'honneur du sexe, ennemi de nos feux,
S'oppose fortement à de pareils aveux,
L'amant qui vit pour lui franchir un tel obstacle,
Doit-il impunément douter d'un tel oracle ?
Et n'est-il pas coupable en ne s'assurant pas
A ce qu'on ne dit point qu'après de grands combats ?

Tous ces exemples démontrent que la pensée chez Molière ne se développe pas « en une complexité organique (Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont mises ! — c'est aussi du *Misanthrope*), dans laquelle chaque idée et chaque membre d'idée s'ordonne ou se subordonne ; Molière ne construit pas de période, parce qu'il ne conçoit pas les parties de la phrase ou du morceau dans leur enchaînement naturel. Il procède par réitération de l'expression ; il développe le sens au moyen de synonymies, de tautologies et de paraphrases. La conséquence en est que le discours est formé, chez lui, d'un certain nombre de propositions plus ou moins identiques, qui viennent se ranger à la suite les unes des autres sans autre, liaison que la particule *et*. La fréquence avec laquelle cette conjonction revient dans notre écrivain forme une particularité tout à fait distinctive de sa manière d'écrire. »

Donc le style de Molière, lorsqu'il écrit en vers, est *inorganique* (il y a trop de brouillamini là-dedans, dirait M. Jourdain), par suite monotone et traînant. C'est à tort d'ailleurs que le *Misanthrope* passe pour

l'une des mieux écrites parmi les pièces de Molière. Les trois premiers actes de *Tartuffe* sont beaucoup moins négligés, mais le jargon reparait dans le quatrième, d'où M. Scherer extrait ce passage déjà cité par Sainte-Beuve en son *Port-Royal*, pour appuyer l'aveu du critique célèbre « qu'il y a parfois d'assez mauvais vers chez Molière » :

Qu'est-ce *que* cette instance a dû vous faire entendre,
Que l'intérêt *qu*'en vous on s'avise de prendre,
Et l'ennui *qu*'on aurait *que* ce nœud *qu*'on résout
Vînt partager du moins un cœur *que* l'on veut tout?

Ces vers sont plus qu'*assez* mauvais, ils le sont trop, et il serait puéril de vouloir chercher dans cette accumulation de *que*, dépassant ce qu'admettait l'usage au XVIIe siècle chez les meilleurs écrivains, une traduction du trouble et de l'embarras d'Elmire, comme il le serait aussi de prétendre que Molière a toujours écrit sans négligence et sans incorrection ; mais de là à conclure que la cacophonie abonde chez lui comme la cheville et le pléonasme, il y a loin.

Pour achever de démontrer l'infériorité du « style inorganique » de Molière (M. Scherer tient décidément au mot, qui manque à la scène de Vadius et de Trissotin), il le met en parallèle avec celui de Racine. Ce parallèle avait déjà été indiqué par Vauvenargues, indiqué seulement, parce que Vauvenargues avait senti aussitôt non seulement qu'il serait cruel, comme le dit M. Scherer, mais « qu'il ne serait pas juste »

de les comparer Ni les natures d'esprit, ni les conditions du travail, ni la diversité des genres ne permettent un tel rapprochement. Racine est surtout un écrivain et un poète incomparable ; Molière un observateur, un peintre de caractère et un auteur comique sans rival. La tragédie exige un style noble et soutenu ; la comédie tolère les familiarités et les négligences ; elle admet dans le discours un tissu moins serré ; elle se contente d'un art de diction moins exquis et moins scrupuleux. Son royaume est ailleurs, et c'est une vraie trahison qu'un parallèle borné à ce point de vue, où la victoire de l'adversaire, surtout lorsque c'est un Racine, en qui tout a concouru à la perfection de la forme, est assurée d'avance. Et cependant Racine lui-même, quoi qu'en pense M. Scherer, ne sortirait pas indemne d'un examen entrepris avec un purisme aussi scrupuleux, et en réalité il n'a pas échappé à des condamnations du même genre, non moins sévères et non moins excessives. Il y a plus : quelques auteurs, depuis Sainte-Beuve jusqu'à Victor Hugo, ont fait la même comparaison, soit pour le style, soit à un point de vue plus général, entre les deux poètes, et ils sont arrivés à des conclusions inverses. Nous estimons que c'est là un travail assez vain et stérile, et, pour notre part, nous ne nous sentons nullement gênés dans notre admiration pour l'un par notre admiration pour l'autre.

La critique a le droit d'être libre et le devoir d'être sincère, ce qui exclut d'ailleurs le paradoxe de parti pris et les irrévérences de mauvais goût. Mais la sincérité, même dans un esprit juste et cultivé, peut se conci-

lier parfaitement avec l'erreur. Que M. Scherer ait raison sur plusieurs points de détail, j'en tombe d'accord, mais non dans les conclusions générales et surtout absolues qu'il en tire. Encore n'a-t-il pas raison sur tous les points de détail. Il ne serait pas malaisé de démontrer, dans les exemples même qu'il cite, que la plupart de ces prétendues tautologies non seulement expriment une nuance différente, mais encore ajoutent à la signification et à la force de l'expression. Et nous croyons aussi que la liberté du discours comique, image de l'entretien familier, tolère par là, et quelquefois peut-être réclame l'absence de la période régulière, méthodiquement rangée en ordre de bataille et savamment graduée. Elle admet, surtout sous la plume d'un Molière, les retours, les points d'arrêt même et les répétitions du langage parlé. La vérité peut y entrer en balance avec l'art, ou plutôt elle y sera l'art même. Il est permis d'y briser la *période*, comme d'y briser le vers : ce n'est qu'une question de mesure et de goût.

Vouloir appliquer au style de la comédie des lois d'une logique inflexible et d'un rigide purisme grammatical, serait vouloir enfermer le geste de la causerie dans des formules géométriques. Assurément, Molière, qui n'avait pas suivi les universités allemandes, ne s'est jamais demandé si son style était *organique* ou *inorganique* ; il est même probable qu'il n'eût rien compris à ce jargon d'une autre nature que celui dont M. Scherer s'est fait le dénonciateur. Quand l'éminent critique, avant de procéder à l'exécution de Molière, nous apprend que

« l'art d'écrire se compose de trois choses : en premier lieu, le mot ; en second lieu, la phrase, qui est un organisme (encore !) à la fois logique et esthétique » ; en troisième lieu, le discours dont la phrase fait partie, il nous rappelle étonnamment le maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* enseignant à M. Jourdain que, pour prononcer la voix U, il faut rapprocher les dents sans les joindre entièrement, allonger les deux lèvres en dehors et les approcher aussi l'une de l'autre de la même façon, ce dont son élève s'émerveille comme d'un admirable secret, tandis que Nicole, pour dire U, dit simplement U. Eh bien ! Molière lui aussi, bien avant la docte leçon de son professeur de philosophie, disait U et faisait de la prose ou des vers — sans le savoir — je veux dire sans en savoir l'*organisme.*

Passons condamnation sur le phébus amoureux, qui d'ailleurs n'est pas propre à Molière, sur des métaphores mal conduites et mal soutenues, sur des tournures forcées et embarrassées : ce sont les scories d'un métal généreux, fondu parfois un peu vite. Mais, pour répondre à ces critiques, pour mettre en tout son jour leur exagération et celle des conséquences qu'on en tire, il suffira d'ouvrir le *Misanthrope* même, à peu près au hasard, d'y tomber sur une tirade comme celle-ci :

Ah ! ne plaisantez pas, il n'est pas temps de rire ;

Ou celle-là :

Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode ;

Ou bien encore :

Ce style figuré dont on fait vanité,

ou sur une centaine d'autres. Et voilà pourquoi toutes les fois qu'un critique à l'ongle trop pointu viendra nous apprendre par raison démonstrative, comme M. Scherer, que Molière est un méchant écrivain, non seulement, malgré toutes ses citations et toutes ses preuves, il ne convaincra personne, mais encore il se lèvera partout, comme il est arrivé, des champions pour venger le maître méconnu.

Nous avons vu que M. Scherer lui-même exceptait de sa mercuriale contre la versification de Molière les trois premiers actes de *Tartuffe* et tout l'*Amphitryon*. Il veut bien reconnaître que, dans cette dernière pièce surtout, le poète, « maître de sa mesure et de faire arriver la rime quand il lui convient, ne cheville plus, ne se répète plus... Avec quelle grâce ne se joue-t-il pas dans son sujet ! Comme la phrase est devenue agile, le trait net, brillant ! Molière, s'il n'eût écrit *Amphitryon*, aurait donné la mesure de son génie, mais non pas celle de son talent ». Nous aimons à citer cette appréciation, moins à la louange de Molière, bien que le juge soit peu suspect, qu'à la décharge du critique. Il serait difficile à l'esprit le plus malveillant ou le plus chagrin, en effet, de contester la souplesse, l'élégance et la plénitude du vers de l'*Amphitryon*. Mais si M. Schérer eût relu l'*Ecole des maris*, par exemple, quoiqu'elle soit écrite en alexandrins, j'ose croire qu'il

eût été contraint de rendre les armes devant ce vers si franc et si alerte, où l'art, toujours présent, se dissimule toujours pour laisser dominer l'accent de la nature; cette langue savoureuse, originale. maniée par un écrivain classique, mais trempée aux sources populaires.

Parmi les autres comédies en vers, celles qui ont trouvé le plus complètement grâce devant les jurés peseurs de syllabes, c'est, par une rencontre singulière, mais significative, et toute à l'honneur de son talent de versificateur, la première et la dernière : l'*Etourdi* et les *Femmes savantes*. Dans l'*Etourdi*, la forme est moins correcte et moins achevée, mais elle a une verte et franche allure, un entrain juvénile, une sonorité joyeuse, bien propres à désarmer les plus moroses. C'est le jugement de Victor Hugo, tel que nous le rapporte en détail, d'après ses conversations à Hauteville-House, M. Paul Stapfer (1). Victor Hugo, qui n'est point du tout de l'avis de M. Scherer sur le mérite respectif du style poétique de Molière et de Racine, et juge ce qu'il appelle les fautes de français et les images fausses de celui-ci avec un rigorisme grammatical auquel ne résisterait pas la plus belle de ses propres strophes et qui étonne de sa part, trouve que « l'*Etourdi* a un éclat, une fraîcheur de style qui brillent encore dans le *Dépit amoureux*, mais peu à peu s'effacent, à mesure que Molière, cédant malheureusement à d'autres inspirations que la sienne, s'engage de plus en plus dans une

(1) *Les Artistes juges et parties*, 1872, 2[e] causerie.

nouvelle voie. » Je cite textuellement la phrase, sans y reconnaître beaucoup le style de Victor Hugo. Et à l'appui d'une opinion qui n'est pas aussi paradoxale que semble le croire M. Stapfer, pourvu qu'on ne la veuille point exagérer, qu'on n'en fasse pas une question de détails, et qu'on ferme les yeux sur bien des inégalités, il récite la tirade du troisième acte où Lélie reproche à Mascarille d'avoir dit du mal de sa maîtresse, et la scène v de l'acte suivant, en se récriant sur la beauté de tel et tel passage, avec une admiration sincère sans doute, mais où entre peut-être un secret instinct de protestation contre la poésie plus régulière et plus classique. Celle de l'*Etourdi*, déjà pleine de relief et de vigueur, et où étincelle tant d'esprit et de feu, se sent pourtant encore, dans la jeunesse de l'auteur, de la jeunesse du siècle et de celle du goût.

La versification moins juvénile du *Misanthrope* et du *Tartuffe* est arrivée à sa forme définitive dans les *Femmes savantes*. Cette fois Molière est maître de son instrument; il manie l'alexandrin avec une certitude et une aisance qui ne laissent plus rien à souhaiter. L'œil de La Bruyère ou de Fénelon, et peut-être celui de M. Schérer lui-même n'y découvriraient plus que des traces bien rares et bien légères de ce que les premiers appelaient le jargon et le galimatias; le second, la cacophonie et la tautologie. La coulée du métal s'est débarrassée des bavures. On pourrait citer des tirades, des scènes entières, où pas une tournure, pas une expression douteuse n'arrêtent l'esprit. La ferme correction de ce style en égale la saveur. Molière a fait

des comédies d'un intérêt plus haut, plus large et plus puissant ; il n'en a pas fait de mieux écrite que les *Femmes savantes*. C'est par la matière seule qu'elle le cède à ses deux grands chefs-d'œuvre ; pour la maturité de la forme, la pureté, l'aisance et la sûreté du style, elle fait mieux que supporter la comparaison, et ne le cède à aucune des pièces en prose. On y trouve, dit V. de Laprade (1), le modèle le plus admirable d'une double perfection, spontanée et réfléchie, le plus parfait exemple de cette force originale qui se possède et se combine avec les acquisitions de l'art. Ce poète d'une forme si noble et si pure, grand admirateur du style de Molière, va jusqu'à dire qu'on cherche vainement dans cette pièce « une pensée qui ait pu être exprimée sous une autre forme, un mot qui ait pu être dit autrement », et il y voit, à ce point de vue, « l'œuvre peut-être la plus parfaite de notre littérature. »

En dehors des scènes d'amour, où il parle d'habitude le langage conventionnel du temps, et même dans les passages où des mots vieillis, des tours forcés et bizarres, des périodes entortillées et obscures blesseraient le goût délicat d'un Fénelon, est-il rien de comparable à la saine et généreuse verdeur de ce style pétri de la plus pure moelle de l'esprit gaulois ? Comment n'admirer pas la vigueur, la franchise et la netteté d'un vers coulé d'un jet si dru, qui dessine la pensée sans y rien ajouter, sans en rien cacher au regard, qui s'incorpore étroitement au sujet, et dont, malgré l'abus

(1) *Essais de critique idéaliste*, c. v.

de certaines épithètes de remplissage, on pourrait dire, comme Rivarol à propos de Dante, qu'il « se tient debout par la seule force du substantif et du verbe », tant il est d'un ferme tissu et d'une solide structure. Le style de Molière est vivant et robuste comme sa gaieté ; il ressemble à cette Dorine et à ses autres soubrettes, filles d'une santé plantureuse, pleines de saillies qui emportent le morceau, promptes à la réplique, aux façons accortes, au langage mordant et libre, un peu trop fortes en gueule, poussant l'aplomb jusqu'à l'effronterie et mettant parfois le poing sur la hanche, mais d'un bon sens piquant, spirituel et hardi. Il n'a jamais rien d'abstrait ni de pédantesque ; il ne recherche point le ton sentencieux aux dépens de la vérité du langage ; et pourtant comptez combien de ses vers, nés directement avec la pensée elle-même, donnant à une idée juste une formule précise et piquante, sont devenus proverbes, sont entrés dans la circulation courante, se sont gravés sous forme de maximes dans l'imagination populaire.

Le jugement et le goût de Molière éclatent dans toutes ses pièces ; mais on peut s'en former une idée plus directe en quelques-unes où il a plus spécialement exposé ses idées littéraires et sa poétique : *Les Précieuses*, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Misanthrope* (I, sc. II), *Les Femmes savantes*. On y verra à quel point il abhorrait le faux, l'affectation, la recherche, les raffinements prétentieux. En un mot, la *grimace* était sa grande aversion dans les écrits aussi bien que dans les mœurs. Savant et naïf, imitateur et créateur, spontané et studieux, il

avait à la fois le sentiment exquis de l'art et la connaissance raisonnée des règles que donnent l'étude et la réflexion; aussi, quoique l'exemple de ses écrits fût le meilleur précepte, il est regrettable que le temps lui ait manqué pour donner les remarques qu'il avait promises, sur un ton mi-sérieux, mi-badin, dans l'*Avertissement* des *Fâcheux*, et qui auraient été pour la comédie ce que sont pour la tragédie celles de Corneille. Il eût pu, « en grand auteur », y citer Aristote et Horace. Mais, après tout, il n'eût jamais perdu de vue que ces règles, au lieu d'être d'obscurs mystères, comme les pédants voudraient le faire croire, ne sont que des observations de bon sens confirmées par l'étude des meilleurs modèles, et que la règle des règles est de plaire; qu'il est « aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve que d'en défendre un qu'il condamne ». Molière respecte les beaux esprits, et il est prêt à recevoir leurs avis avec déférence; mais les décisions du parterre sont sa loi et prononcent en dernier ressort. En véritable écrivain dramatique, il croit au sens commun du parterre : on n'est pas né pour la scène si l'on n'y croit avant tout. En véritable poète comique, il croit qu'il n'y a rien de plus difficile et de plus beau que « d'entrer comme il faut dans le ridicule des hommes, de rendre agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde », et « de faire rire les honnêtes gens ». Consolons-nous donc de cette lacune : toute œuvre d'art complète et claire doit savoir se passer de ces commentaires écrits après coup et souvent à côté. On n'a pas besoin d'expliquer ce qui doit s'expli-

quer de soi-même, et il vaut mieux prouver par ses ouvrages que par leurs préfaces.

Faire rire les honnêtes gens, ainsi pourrait-on, d'après lui-même, définir l'idéal de Molière. Il a parcouru le domaine entier de la comédie, depuis la farce la plus bouffonne jusqu'à la plus haute satire des travers et des vices humains. La souplesse de son génie en égalait la force et la fécondité. Mesurez la distance qui sépare le baladin barbouillé de la lie du *Roman comique*, l'auteur du *Médecin volant*, de celui des *Femmes savantes* ou simplement du *Malade imaginaire*. Mais c'est bien le même homme : on le reconnaît à la même verve franche, imprévue et jaillissante. Si l'on croit, selon le mot connu, qu'il y a beaucoup plus de gens capables de faire *le Médecin malgré lui* que le *Misanthrope*, on se trompe. Non que le *Misanthrope* ne soit une œuvre d'une nature bien supérieure, mais Molière est de ces ouvriers incomparables qui mettent leur marque aux moindres choses sorties de leurs mains. Malgré le trop sévère arrêt de l'auteur de l'*Art poétique*, qui d'ailleurs lui a souvent mieux rendu justice, notamment lorsqu'il l'indiquait au roi comme le plus rare écrivain de son siècle, il est presque aussi inimitable dans ses farces que dans ses hautes comédies. Dans les *Fourberies de Scapin*, que Boileau cite à l'appui de sa critique, il n'a pas « à Térence allié Tabarin », sinon au sens matériel et littéral du mot, car le fond de la pièce est pris au *Phormion* de Térence et aux farces tabariniques : bien supérieur à l'ami de Lélius et de Scipion Emilien par l'originalité, le relief des caractères, la *vis* ou la

virtus comica, jamais il ne tombe, même en ses plus larges licences, dans l'obscène et cynique grossièreté du farceur de la place Dauphine. Le rire qu'excitent Tabarin et ses pareils part du ventre, si j'ose dire, comme celui de Marivaux du bout des lèvres ; mais le rire large et franc de Molière vient en droite ligne du cœur épanoui. Ses farces sont goûtées des esprits délicats, comme ses grandes comédies sont appréciées même par les spectateurs populaires : c'est que dans les unes et les autres il a toujours au service des sujets les plus divers la même force comique, la même finesse et la même vérité d'observation. Ses charges et ses bouffonneries reposent sur la nature, et sa grâce ne cesse jamais d'être virile, ni sa fantaisie sensée.

Par un privilège fort rare, et qui est vraiment le cachet des maîtres, ses ouvrages offrent le double caractère de l'improvisation et de la méditation : on y sent le contemplateur, mais on y voit en même temps l'esprit libre et facile qui « ignore en écrivant le travail et la peine ». Les combinaisons de l'art le plus habile font valoir chez lui les productions toutes spontanées de la verve la plus naturelle et la plus naïve. Ne disons pourtant pas, avec beaucoup de critiques et avec Boileau lui-même, qu'il était forcé d'écrire des farces pour flatter les goûts populaires et pour glisser sous ce couvert ses grandes comédies. Ce n'est point parce qu'il était trop « ami du peuple » qu'il a « fait souvent grimacer ses figures (1) », car il

(1) *Art poétiq.*, chant III.

est remarquable que presque toutes ses farces ont été spécialement composées pour la cour, qui en avait la primeur, tandis que presque toutes ses grandes comédies ont été jouées d'abord devant le peuple. En outre, on sait que Louis XIV se plaisait à la représentation du *Docteur amoureux*, du *Médecin volant*, etc., et qu'il les fit assez fréquemment jouer devant lui dès 1658, plusieurs années avant que Molière se déterminât à les donner de temps en temps au public.

V

Tout admirateur sensé de Molière est notre homme. Il en est autrement des fanatiques qui tombent en pâmoison et se récrient comme Mascarille « devant que les chandelles soient allumées », sans d'ailleurs comprendre ses œuvres, sans être capables d'apprécier avec justesse son rôle, son influence, le caractère propre et essentiel de son génie, sans même y penser; de ceux qui trouvent moyen de ne mettre ni goût ni mesure dans un culte si légitime, et qui donnent invinciblement à tout esprit juste l'envie de se retourner contre leur fade et banal lyrisme. Tandis que Bazin et Beffara détruisaient pièce à pièce la légende pseudo-historique de Molière, ses admirateurs en rebâtissaient une autre, substituant au fils de famille échappé, au comédien nomade, au chef de troupe qui, on ne le peut nier, eut toujours les mœurs de son état, je ne sais quel être de fantaisie, grand, sublime, héroïque, une sorte de

symbole vivant et d'incarnation de l'humanité, car ce n'est pas seulement l'écrivain, c'est l'homme qu'on met en dehors et au-dessus de toute comparaison. Il existe de véritables litanies sur le cœur de Molière, les souffrances de Molière, la générosité, la magnanimité, l'héroïsme, la grandeur d'âme de Molière.

Dieu sait tout ce qu'on a voulu voir en lui. Les uns en ont fait le précurseur des temps nouveaux, l'émancipateur de la pensée humaine, un prophète qui, comme Rabelais, cache sous le rire des pensées trop fortes pour être montrées sans voile. Les autres, un démocrate, un révolutionnaire, un républicain, — le mot a été dit. Suivant M. Arsène Houssaye, en son livre sur *Molière, sa femme et sa fille*, il fut le premier philosophe qui ait parlé haut « des droits de l'homme ». On a prétendu enfin trouver en lui une foule d'idées toutes modernes auxquelles il ne pouvait même songer.

Et comme l'excès appelle l'excès, chacune de ces hyperboles a eu sa contre-partie. Au Molière démocrate, indépendant, révolutionnaire, on a opposé le Molière valet de chambre du roi, son amuseur, son instrument, fabriquant des pièces et des ballets sur commande pour le divertir, recevant ses mots d'ordre, flattant ses faiblesses et ses vices. Au grand et profond moraliste on a opposé l'homme immoral dans sa vie privée, pareil, au milieu des comédiennes de sa troupe, à un sultan dans un harem, et l'écrivain bafouant la paternité, bafouant le mariage, dans l'*Avare*, l'*Amphitryon*, *Georges Dandin*; le matérialiste, pour qui

« les doctrines désespérantes de Lucrèce avaient coupé dans sa sève la fleur du lendemain », l'athée qui n'a voulu « laisser debout que l'homme maître de lui (1) ». Et ceux qui ont ainsi retourné la médaille ne sont pas toujours les ennemis de Molière : les uns ont été entraînés par une réaction naturelle contre des thèses d'une fausseté agaçante ; les autres n'y ont vu qu'un prétexte à le plaindre, ou même un nouveau motif de louanges.

La question de la moralité ou de l'immoralité du théâtre de Molière est la plus grande, la plus brûlante, celle qui a soulevé le plus de controverses et de contradictions, celle à laquelle les deux partis adverses sont revenus sans cesse comme à la position centrale, décisive, et où ils ont concentré leurs efforts. Elle n'a pas attendu la postérité pour s'ouvrir : du vivant de Molière on l'agita avec une vivacité extrême, non pas seulement, non pas même surtout à propos de pièces comme *Amphitryon* et *Georges Dandin*, mais spécialement au sujet de l'*Ecole des femmes*, du *Festin de Pierre* et de *Tartuffe*, où la question de moralité se posait en outre sur le terrain religieux et se compliquait d'une façon redoutable, en prenant une portée à la fois plus précise et plus haute.

C'est de l'*Ecole des femmes* que datent réellement la défiance des esprits religieux et l'hostilité encore à demi voilée des dévots sincères, aussi bien que de ceux pour qui la religion n'était qu'un prétexte et une arme de

(1) A. Houssaye, *Molière, sa femme et sa fille*, 1 vol. in-fol.

parti. Plus tard, le prince de Conti, l'ancien protecteur de Molière, devenu fervent janséniste, devait fulminer, dans son *Traité des spectacles*, contre les endroits « scandaleux » de la pièce. Mais, dès le moment même où elle parut, elle excita à ce point de vue autant de critiques passionnées qu'elle avait conquis d'autre part d'admirations enthousiastes. On prétendit que l'auteur y avait violé les règles du goût et de la bienséance ; on lui reprocha des expressions indécentes, une espèce de raillerie des mystères et la parodie des exhortations religieuses (acte III, sc. II). Dans le *Portrait du peintre*, Boursault fait dire solennellement à son Amarante :

> Au seul mot de sermon nous devons du respect;
> C'est une vérité qu'on ne peut contredire.
> Un sermon touche l'âme, et jamais ne fait rire;
> De qui croit le contraire on se doit défier,
> Et qui veut qu'on en rie en a ri le premier.

« Je ne dirai point, écrit l'auteur de *Zélinde*, que le sermon qu'Arnolphe fait à Agnès et que les dix maximes du mariage choquent nos mystères, puisque tout le monde en murmure hautement. » Le *Panégyrique de l'École des femmes*, pièce anonyme de la même date, dont le titre est une antiphrase, car si l'on y trouve le *pour* et le *contre* alternant avec une intention assez énigmatique, cependant le *contre* est plaidé avec plus d'abondance et de prédilection, n'a eu garde de négliger cette critique, non plus que la *Vengeance des marquis*, et il n'est pas un des ennemis de Molière qui ne re-

vienne complaisamment à ce point vulnérable (1).

A côté de la profanation sacrilège qu'ils lui reprochent, ils n'oublient pas davantage l'équivoque peu délicate qui, dans la grande scène de l'entrevue entre Arnolphe et Agnès, au deuxième acte, a toujours le privilège de déchaîner les rires de la portion la moins délicate du public. Boursault y appuie assez lourdement dans le *Portrait du peintre*, et tous ses autres adversaires, non seulement ceux que nous venons de citer, mais encore Chevalier dans les *Amours de Calotin*, de La Croix dans la *Guerre comique*, le Boulanger de Chalussay dans *Elomire hypocondre*, l'entreprennent à l'envi sur ce *le* contre lequel s'éleva une véritable tempête de pudeurs plus ou moins authentiques. Molière, dans la *Critique*, s'est défendu de son mieux et avec un soin tout particulier. Mais, quoi qu'il en veuille dire, il avait fait là une concession fâcheuse au bas comique et cherché le rire dans une équivoque indécente.

Ce point, toutefois, n'était pas d'aussi grande conséquence que l'autre et ne l'avait pas aussi profondément ému « dans la fine pointe de l'âme ». On ne peut guère douter qu'il n'eût tout spécialement en vue les reproches d'impiété que lui avaient valus le sermon burlesque d'Arnolphe et les *Maximes du mariage*, quand il fait parler à Brécourt, dans l'*Impromptu de Versailles*, de « l'endroit où l'on s'efforce de le noircir », et ajoute lui-même, sur

(1) Voir nos *Contemporains de Molière*, t. I, notices et notes sur le *Portrait du Peintre*, *l'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, *la Vengeance des marquis*, etc.

un ton qui n'a plus rien de badin : « Je leur abandonne de bon cœur mes ouvrages, ma figure, mes gestes... Mais ils me doivent faire la grâce de ne point toucher à des matières de la nature de celles sur lesquelles on m'a dit qu'ils m'attaquaient dans leurs comédies. C'est de quoi je prierai civilement cet honnête Monsieur qui se mêle d'écrire pour eux. » Ces attaques ne sortirent jamais de son souvenir, et le vif sentiment qu'il en avait éprouvé, le désir d'en tirer vengeance, ne furent pas étrangers à la composition de *Tartuffe*, non plus qu'aux tirades du *Festin de Pierre*, contre l'hypocrisie et contre les *zélés indiscrets* qui *damnent* les gens de *leur autorité privée*.

Don Juan ou le Festin de Pierre fut joué le 15 février 1665, quatre ans avant la représentation publique de *Tartuffe*. Mais *Tartuffe* avait été composé, lu chez les grands, représenté en partie à la cour, puis chez Monsieur, devant le Roi, et même une fois en entier au Raincy, chez le prince de Condé, avant le *Festin de Pierre*. Les obstacles sans nombre que rencontrait cette œuvre hardie, sur laquelle, nous dit le gazetier Loret, « maint censeur daubait nuit et jour » ; le mauvais vouloir et les clameurs qu'elle soulevait avant même d'avoir vu la lumière, les oppositions acharnées qu'il devait être si longtemps encore à vaincre, se joignaient au souvenir amer qu'il avait gardé de tant d'âpres critiques contre l'*Ecole des femmes* et ne purent qu'accroître son ressentiment. On se rappelle en quels termes don Juan fait à Sganarelle l'apologie satirique du *vice à la mode*. Molière profitait de l'occasion pour se soulager et,

comme on dit vulgairement, peloter en attendant partie. Il s'aidait ainsi à prendre patience.

D'ailleurs ce n'était pas seulement cette tirade, mais le rôle tout entier de don Juan, bien qu'il y mît en scène le châtiment de l'impiété, qui était fait pour émouvoir de nouvelles colères : « On l'avait traité, ces derniers mois, de libertin, d'impie et d'athée, dit M. Bazin dans le judicieux petit livre qui porte pour titre *Notes historiques sur la vie de Molière*... Il allait montrer sur son théâtre un libertin puni, un impie foudroyé, un athée plongé dans l'abîme. Malheureusement, il y a au fond même de ce sujet, quelque bonne foi qu'on y apporte, quelque sérieuse intention qu'on ait de le faire servir à l'édification du prochain, un inconvénient contre lequel nul talent ne saurait prévaloir. C'est que le libertin amuse, qu'il met le spectateur de son parti, tant que dure son péché en action, et que le châtiment surnaturel, qui arrive à la fin pour terminer la pièce, n'épouvante et ne corrige personne. Et, dans le fait, on ne voit pas que Molière, qui pouvait assurément beaucoup, se soit donné trop de peine pour éviter ce mauvais résultat. Son don Juan incrédule, moqueur, brave, mettant toujours l'honneur à part dans sa mauvaise conduite, toujours heureux jusqu'à ce qu'un miracle s'opère, n'était pas fait certainement pour rendre odieux le libertinage, surtout quand l'auteur n'avait songé à lui opposer qu'un valet poltron, gourmand et cupide, dont il eut encore le tort de se donner le rôle, sous le nom de Sganarelle. Aussi personne n'y fut-il trompé, et le *Festin de Pierre* aggrava ce qu'il

semblait vouloir réparer. On doit permettre aux partis, même à ceux dont on se tient le plus éloigné, d'être clairvoyants sur leurs intérêts. Les dévots sentirent bien qu'on leur faisait un nouvel outrage, et ils s'en plaignirent... S'il était possible de croire que Molière eût conçu le dessein candide d'écrire un drame contre l'impiété, il faudrait reconnaître qu'il n'y avait pas réussi. »

Toutes les critiques morales que l'on peut diriger contre le *Festin de Pierre*, ont été présentées avec une adresse souvent perfide, et non sans force, dans les *Observations* du sieur de Rochemont. L'auteur débute sur un ton mielleux, mais bientôt la haine l'emporte et ne garde plus de mesure. On ne doit pas trouver mauvais « qu'un chrétien témoigne de la douleur en voyant le théâtre révolté contre l'autel, la farce aux prises avec l'Evangile, un comédien qui se joue des mystères, et qui tourne en ridicule ce qu'il y a de plus saint et de plus sacré dans la religion ». Comment « supporter la hardiesse d'un farceur qui fait plaisanterie de la religion, qui tient école du libertinage et qui rend la majesté de Dieu le jouet d'un maître et d'un valet de théâtre, d'un athée qui s'en rit et d'un valet, plus impie que son maître, qui en fait rire les autres? » Il résume la pièce à sa manière: « une religieuse débauchée et dont l'on publie la prostitution ; un pauvre à qui l'on donne l'aumône à condition de renier Dieu ; un libertin qui séduit autant de filles qu'il en rencontre ; un enfant qui se moque de son père et qui souhaite sa mort ; un impie qui raille le ciel et qui se rit de ses foudres ; un athée qui réduit toute

la foi à « deux et deux sont quatre, et quatre et quatre sont huit » ; un extravagant qui raisonne grotesquement de Dieu et qui, par une chute affectée, « casse le nez à ses arguments » ; un valet infâme fait au badinage de son maître, dont toute la créance aboutit au Moine bourru. » L'athée de la comédie, « foudroyé en apparence, foudroie en effet... Ce prétendu foudre apprête un nouveau sujet de risée aux spectateurs, et n'est qu'une occasion à Molière pour braver en dernier ressort la justice du ciel, avec une âme de valet intéressée, en criant : « Mes gages ! Mes gages ! »... Le maître et le valet jouent la divinité différemment : le maître attaque avec audace, et le valet défend avec faiblesse ; le maître se moque du ciel, et le valet se rit du foudre qui le rend redoutable. »

Chemin faisant, Rochemont n'oublie pas non plus les comédies précédentes, particulièrement l'*École des femmes* : « La naïveté malicieuse de son Agnès a plus corrompu de vierges que les récits les plus licencieux... Plus de femmes se sont débauchées à son *École* qu'il n'y en a eu autrefois de perdues à l'école de ce philosophe qui fut chassé d'Athènes, et qui se vantait que personne ne sortait chaste de sa leçon. » Il n'a garde surtout de négliger le *Tartuffe*, sur lequel il engage déjà une polémique en règle : « Voyant qu'il choquait toute la religion et que tous les gens de bien lui seraient contraires, il... a voulu rendre les dévots des ridicules ou des hypocrites. Il a cru qu'il ne pouvait défendre ses maximes qu'en faisant la satire de ceux qui le pouvaient condamner. »

Le trait le plus caractéristique de ce pamphlet est l'appel non déguisé qu'il adresse à plusieurs reprises au bras séculier. Non content de placer immédiatement sa critique sous la protection « du plus grand et du plus religieux monarque du monde », en rappelant que l'athée de Molière brave Dieu « à la face du Louvre, dans la maison d'un prince chrétien, à la vue de tant de sages magistrats et si zélés pour les intérêts de Dieu », et d'une grande reine dont il lasse tous les jours la patience,... « à qui il est à charge et dont il fait gloire de choquer les sentiments », il exprime l'assurance que l'impiété, poursuivie par le monarque partout où il l'a pu découvrir, et qui ose retourner aujourd'hui « comme en triomphe dans la ville capitale de ce royaume », en montant avec impudence sur le théâtre, sera châtiée par lui comme elle le mérite.

L'auteur de la *Réponse*, en rappelant que « l'Inquisition, quoique très rigoureuse, le permet (le *Festin de Pierre*) en Italie et en Espagne ; que, depuis plusieurs années, on le joue à Paris sur le théâtre italien et français et même dans toutes les provinces, sans que l'on s'en soit plaint », n'a pas manqué de relever ces passages et l'intention qui les inspire. Il le fait habilement, sans appuyer, en montrant que prendre la défense de la pièce, c'est prendre en même temps celle du roi qui l'a permise : en laissant jouer le *Festin de Pierre*, il n'a pas voulu que les Tartuffes eussent plus d'autorité que lui dans son royaume, et il ne croyait point qu'ils pussent être juges équitables, puisqu'ils étaient parties intéressés.

On voit à quel diapason la discussion était déjà montée. Elle n'a rien de littéraire. Les ennemis de Molière s'efforcent toujours d'intéresser l'autorité souveraine à leur cause, d'associer le gouvernement à leur haine, qu'ils transforment en scrupules de conscience, et de crier qu'il offense le roi, afin de persuader au roi qu'il est offensé. Il ne lui servira à rien de dire qu'il épargne le monarque et ne se moque que des marquis, car « c'est tourner le royaume en ridicule, railler toute la noblesse et rendre méprisables des noms éclatants, pour qui l'on devrait avoir du respect... Cet incomparable monarque est toujours accompagné des gens qu'il veut rendre ridicules ; ce sont eux qui forment sa cour, c'est avec eux qu'il se divertit, c'est avec eux qu'il s'entretient, et c'est avec eux qu'il donne de la terreur à ses ennemis. Il ne suffit pas de garder le respect que nous devons au demi-dieu qui nous gouverne ; il faut épargner ceux qui ont le glorieux avantage de l'approcher ». Non seulement ils visent à le poser en criminel d'Etat, pour avoir raillé les courtisans, mais presque tous suggèrent à ceux-ci, comme aux partisans du beau sexe outragé, l'idée de tirer vengeance de ses injures. Ils rappellent avec satisfaction les cruelles et brutales représailles exercées sur lui par le grand seigneur qui avait cru se reconnaître dans le marquis de la *Critique*. Il « mériterait tant soit peu *l'époussette*, si l'on était moins débonnaire en France (1) ». Qu'il serait donc plaisant d'écrire contre lui une pièce ou

(1) *Panégyrique de l'Ecole des femmes.*

on le montrerait soumis au supplice de la *berne* et quatre marquis tenant la couverture (1) ! Enfin, « le cotret pourrait bien être de la partie », car les gens qu'il joue « ont le bras long et les coups fort pesants » (2). On n'est pas plus attique.

Jugez si la représentation du *Tartuffe* était faite pour porter remède à un état si aigu. Il suffirait de lire les placets de Molière et sa préface pour se rendre compte de tous les obstacles qu'il eut à surmonter, de toutes les attaques qu'il eut à subir, du mélange de hardiesse, de persévérance et d'habileté qu'il lui fallut pour en venir à ses fins. Il manœuvra dans toute cette affaire avec un talent stratégique, une résolution et un esprit de suite qui devaient finir, malgré des difficultés en apparence insurmontables, par lui assurer la victoire. Du 12 mai 1664, où les trois premiers actes de l'*Hypocrite* se produisirent à Versailles, comme un épisode des fêtes magnifiques connues sous le nom de *Plaisirs de l'île enchantée*, au 5 février 1669, où *Tartuffe* prit enfin librement possession du Palais-Royal, il s'était écoulé plus de cinq ans, — cinq années d'efforts, de sollicitations, de luttes continuelles, poursuivies avec une infatigable ténacité.

La polémique contre l'*Imposteur* ou le *Tartuffe* avait déjà jeté presque tout son feu avant 1669, attisée par le bruit qu'avait fait la pièce, par les lectures qu'il en donnait, par les représentations partielles à la cour et

(1) *Zélinde*, sc. 8.
(2) *Elomire hypocondre*, IV, sc. 2.

par l'unique représentation publique de 1667. L'auteur du violent libelle qui porte ce titre bizarre : *Le Roi glorieux au monde*, où Molière, presque immédiatement après la représentation partielle de Versailles, était qualifié « le plus signalé impie et libertin qui fut jamais dans les siècles passés,... un démon vêtu de chair et habillé en homme », et dénoncé comme méritant, « par cet attentat sacrilège, un dernier supplice exemplaire et public, et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer », Pierre Roullé, curé de Saint-Barthélemy, était mort avant la représentation de 1667. Les remaniements que Molière fit subir à sa comédie pour en atténuer la hardiesse, ne désarmèrent personne. Toutefois, il ne parut plus d'autre ouvrage spécialement dirigé contre elle qu'une plate rapsodie dont l'auteur anonyme ne se pose nullement en moraliste et n'est qu'un méchant poète jaloux : la *Critique du Tartuffe*, à laquelle ce serait faire trop d'honneur que de s'y arrêter un moment.

Le *Tartuffe* est certainement, avec le *Misanthrope*, la pièce on l'on sent le plus vibrer le cœur de Molière. Il y a mis une passion toute personnelle, non seulement pour prendre sa revanche contre les attaques qui avaient assailli l'*École des femmes* et le *Festin de Pierre*, mais encore parce que l'hypocrisie était le vice qu'il eût le plus en horreur. Ces deux causes suffisent à expliquer la composition du *Tartuffe*, sans qu'il soit besoin de recourir ni à un mot d'ordre donné par Louis XIV, hypothèse qu'il serait difficile de concilier avec les longs obstacles qu'eut à sur-

monter le poète avant de prendre possession de la scène, ni au dessein d'entreprendre vaillamment la lutte contre un vice général dont le règne ne devait commencer que vingt à vingt-cinq ans plus tard avec Madame de Maintenon. Il a fallu confondre deux époques bien différentes pour faire honneur à Molière, comme d'un acte de courage héroïque, d'une comédie qui, au fond, se trouvait plutôt d'accord avec les intérêts des plaisirs royaux et qu'on ne manqua pas de tourner contre les censeurs importuns des amours du jeune souverain.

Mais, en voulant se venger des persécutions qu'il attribuait à l'hypocrisie, il ne pouvait que s'en attirer de nouvelles, et il devait réunir contre lui aux tartuffes qu'il bafouait, les esprits sincèrement pieux, qui s'effrayaient de cette intrusion dangereuse de la comédie dans des questions qui ne sont point de son domaine et sur un terrain placé au-dessus de sa juridiction. Si l'hypocrisie prise en soi est un vice à la fois odieux et ridicule, qui paraît par là même tout à fait du ressort de la comédie, et que les satiriques n'ont jamais ménagé, avec quelle délicatesse et quelles précautions ne faut-il pas porter un tel sujet sur la scène, devant un public presque toujours prêt à dépasser même les intentions de l'auteur, à faire de chaque trait des applications brutales et scandaleuses ! Les auditeurs malintentionnés ont beau jeu à confondre la fausse dévotion avec la vraie, puisque celle-là copie les apparences de celle-ci et que nous ne pouvons juger que par les apparences ! Les coups portés à la première devaient forcément être détournés vers la seconde.

Il est presque inévitable en pareille matière de prendre le masque pour le visage. C'était l'avis de Bourdaloue et de beaucoup d'autres esprits non moins graves et judicieux.

Dans le sermon sur l'*hypocrisie*, Bourdaloue parle de ces « esprits profanes » qui ont « entrepris de censurer l'hypocrisie, non point pour en réformer l'abus, ce qui n'est pas de leur ressort, mais pour faire concevoir d'injustes soupçons de la vraie piété par de malignes représentations de la fausse ». Et il appuie avec force sur ces damnables inventions faites « pour humilier les gens de bien, pour les rendre tous suspects », car « la fausse et la vraie dévotion ont je ne sais combien d'actions qui leur sont communes », et « les dehors de l'une et de l'autre sont presque tout semblables ».

On pourra dire sans doute que Bourdaloue n'est pas un juge compétent des œuvres de théâtre ; mais nous serions en droit de retourner l'objection pour l'appliquer à Molière, et l'illustre prédicateur n'a point parlé en critique littéraire, il s'est strictement maintenu dans des limites où son autorité est incontestable. De bonne foi, d'ailleurs, qui oserait soutenir qu'il eût tort, au moins en ce qui concerne les effets de la pièce, parmi ceux qui ont jamais assisté à quelques-unes de ces représentations populaires de *Tartuffe* où le jeu des comédiens et les grossiers éclats de rire du parterre soulignent chaque trait contre les *cafards* ? Qui oserait dire qu'un tel spectacle n'ait été et ne doive être souvent encore le plus perfide des instruments de guerre, une excitation au mépris et à la haine

contre ceux que Molière se défendait vivement d'avoir voulu attaquer ? Chaque fois qu'il se produit un mouvement de réaction anti-religieuse, on joue *Tartuffe*, et l'on est sûr d'une grosse recette : plus le mouvement est sans frein, plus le succès est assuré. Il n'est nécessaire ni de comprendre le mérite du style, ni d'apprécier l'art de composition de la pièce, pour la goûter avec transport ; il suffit de ne pas aimer les cagots, les capucins et les jésuites, condition très facile à remplir. On applaudit bien la tirade de Cléante ; cela ne tire pas à conséquence : au contraire, cela donne au gros du public un air suffisant d'impartialité pour lui permettre de réunir aussitôt dans le même sac tous les dévots qu'il connaît, voire ceux qu'il ne connaît pas, et qui ne peuvent être que de faux dévots, du moment qu'ils le gênent et qu'ils ont l'air de condamner sa conduite par la leur. Examinez une salle quelconque de spectacle pendant une représentation de *Tartuffe*, et voyez d'où partent les applaudissements les plus nourris ; écoutez de quels rires et, s'il est possible, de quels commentaires ils seront soulignés. Je sais de grands admirateurs du génie de Molière, en particulier dans ce chef-d'œuvre, qui ne laissent pas de se sentir embarrassés par le compagnonnage de ces bravos de méchant aloi. Il est dans la destinée naturelle du *Tartuffe* d'être compromis au théâtre par le délire de la claque, comme dans les livres, les journaux ou les conférences, par les maladresses de ses apologistes (1).

(1) M. Coquelin, qui regarde *Tartuffe* comme le chef-d'œuvre de

L'œuvre est à la fois du plus large et du plus fin travail, et pourtant l'arme qu'elle fournit est grossière. *Tartuffe !* est la *tarte à la crème* qui dispense de tout autre raison et qui, au besoin, sert même à beaucoup de *moliéristes* pour répondre aux attaques contre la moralité des comédies de Molière. La riposte est si prompte, si facile, si bien en main, qu'il faut une certaine vertu pour résister à la tentation. *Tartuffe* a fourni pour ce genre d'arguments une arme commode et particulièrement redoutable : un mot, un mot qui dit tout, qui éveille aussitôt un ensemble de souvenirs, qui résume en six lettres une pièce immortelle ; un mot devenu proverbe et d'une force d'autant plus irrésistible qu'il se dérobe à toute discussion. Molière lui-même, tout en revendiquant pour la comédie le droit d'aborder une matière aussi délicate ; tout en faisant valoir les précautions qu'il a prises, les corrections qu'il a acceptées, le soin avec lequel il s'est appliqué à bien distinguer l'hypocrite du vrai dévot, reconnaît implicitement le danger de son œuvre, en plaidant sa cause auprès des « véritables gens de bien » dont on a eu l'art de lui faire des ennemis, dont on a prévenu la bonne foi et que ses adversaires ont entraînés dans leur parti.

la France et ne doute pas que son admiration ne soit partagée par Dieu lui-même, a écrit sur cette comédie une étude publiée dans la *Revue politique et littéraire* du 10 mai 1884, où il prétend non seulement que la raillerie de Molière va plus loin que le titre de la comédie, ce qui peut se soutenir, mais que Tartuffe est un homme d'Eglise, chose absolument impossible, puisqu'il poursuit un coup double dans la maison d'Orgon : la captation du testament et la main de la fille.

Il n'a pas convaincu tous les *vrais dévots* qu'il voulait convaincre, il n'en a même pas convaincu beaucoup; mais il faut avouer qu'il en a convaincu quelques-uns et que l'approbation du légat, dont il se targue dans son premier placet, n'est point la seule de ce genre qu'on puisse citer en faveur du *Tartuffe*. Chose bizarre, et bien propre à donner une idée des contradictions de la critique en ce qui concerne la moralité du théâtre de Molière : tandis que des hommes du monde qui ne font point profession de croyances religieuses, s'effraient des prétextes que le *Tartuffe* fournit aux manifestations de l'impiété violente et vulgaire; tandis que beaucoup des apologistes du *Tartuffe* font bon marché des explications de Molière lui-même et donnent à entendre, à moins qu'ils ne le disent nettement, que ce sont de simples précautions oratoires commandées par la nécessité du temps, mais que Molière, au fond, était comme eux un ennemi de l'Eglise, de tous les charlatans en robe noire et de toutes les superstitions décorées du nom de foi ; tandis que de lyriques libres-penseurs saluent dans cette pièce un « drame national », qui « mit fin aux ténèbres du moyen âge » et où, après Rabelais, il a « préparé le siècle de Voltaire » (1), il s'est trouvé, et de nos jours, des prêtres d'une orthodoxie irréprochable, non seulement pour plaider les circonstances atténuantes en faveur de la pièce, non seulement pour réclamer son acquittement, mais pour en faire un éloge sans réserve au point de vue religieux.

(1) *Légendes françaises : Molière*, par Eugène Noël.

Dans un livre sur les *Orateurs sacrés à la cour de Louis XIV*, M. l'abbé A. Hurel a plaidé contre Bourdaloue lui-même la cause du *Tartuffe*. Il ne se borne pas à défendre les intentions de Molière, mais il défend aussi la manière dont il s'y est pris et la marche qu'il a suivie dans sa pièce, tout en reconnaissant que « la légèreté ordinaire au public du théâtre » explique les inconvénients que souleva la représentation du *Tartuffe* et, par suite, la dénonciation de Bourdaloue, « qui tint plus compte de la disposition du public que du caractère même de l'œuvre ».

En 1877, au moment où M. Louis Veuillot ramassait les foudres de Bourdaloue pour lancer à son tour contre Molière un réquisitoire virulent, un prêtre dont le nom ne pourrait être suspect même à l'*Univers*, M. l'abbé Davin, a publié, dans une revue essentiellement catholique, catholique sans réserve et sans compromis : *le Contemporain*, un travail apologétique sur la *Mort de Molière*, dont l'ardente conviction ne recule ni devant la réhabilitation d'Armande Béjart, ni devant le panégyrique du *Tartuffe*, et qui était même une récidive sous la plume de l'auteur, car, quelques années auparavant, il avait consacré toute une série d'articles dans le *Monde*, journal non seulement religieux, mais ecclésiastique, à démontrer que Molière fut, avec son *Tartuffe*, l'auxiliaire de Louis XIV contre les jansénistes (1) M. l'abbé Davin voit dans les obsèques pres-

(1) *Les Sources du Tartuffe*, dans le *Monde* du 2 août au 19 septembre 1873, 7 articles.

que clandestines de Molière une revanche de Tartuffe, c'est-à-dire des Solitaires, contre qui son chef-d'œuvre était dirigé, et, par là même, « la pleine justification de la pièce et de toute son œuvre, dont ce drame est le centre ». Comme contraste aux malédictions que Port-Royal et ses suppôts dirigèrent contre la mémoire du poète, il oppose les éclatantes oraisons funèbres où les jésuites, le P. Vavasseur, « l'éminent théologien et le saint religieux », le P. Bouhours et d'autres encore, ont payé à Molière un tribut d'hommages sans réserve. Il est vrai que Boileau, qui a parlé en vers si émus de ce « peu de terre obtenu par prière », passait pour quelque peu janséniste, et que, d'autre part, Bossuet ne l'était pas, moins encore Bourdaloue ; mais M. l'abbé Davin ne s'arrête point à ces accidents qui pourraient déranger sa thèse, ou il les explique par des circonstances particulières. Il est vrai aussi que nous pourrions extraire du rôle de Tartuffe quelques allusions très directes à la morale qu'on prêtait aux révérends Pères :

Le ciel défend, de vrai, certains contentements;
Mais il est avec lui des accommodements :
Selon divers besoins, il est une science
D'étendre les liens de notre conscience,
Et de rectifier le mal de l'action
Avec la pureté de notre intention.

Cet art de rectifier l'action en dirigeant l'intention passait déjà alors pour le principe par excellence des casuistes de la célèbre compagnie, et Pascal l'avait fait

développer à l'un de leurs *bons Pères* dans sa septième Provinciale, dont Molière semble s'être inspiré ici. Mais quand une thèse est logique dans ses grandes lignes, il ne faut point s'embarrasser de ces menues contradictions de détail. M. l'abbé Davin, d'ailleurs, n'est pas le seul, il faut bien l'avouer, qui ait vu dans le *Tartuffe* une satire spécialement dirigée contre les jansénistes. Une note de Brossette (1) assure que le roi, qui les haïssait, les regardait « comme les vrais objets de la comédie de Molière » ; et Joly écrit, dans les *Remarques critiques du Dictionnaire de Bayle*, que, suivant quelques personnes « Molière, dans son *Tartuffe*, avait eu en vue Port-Royal et, en particulier, M. Arnauld d'Andilly ». Bazin croit (2) que la cour et même la ville partagèrent, mais avec des sentiments différents, la première avec joie, la seconde avec chagrin, le sentiment prêté par Brossette au roi. Un écrivain récent est allé plus loin encore (3) : reprenant, avec de nouveaux arguments et quelques variantes, la thèse de M. l'abbé Davin, il soutient que cette comédie fut une machine de guerre dirigée contre la nouvelle secte, contre la cabale austère et l'hypocrisie janséniste, pour le moins avec la pleine approbation du monarque, et probablement d'après ses instructions formelles.

Comment s'étonner qu'après plus de deux siècles on

(1) Reproduite par M. Laverdet, à la suite de la *Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette.*

(2) *Notes hist. sur la vie de Molière*, 1851, in-12.

(3) M. Louis Lacour, dans son *Tartuffe par ordre de Louis XIV*, 1877.

dispute sur la signification et la portée du *Tartuffe*, lorsqu'on en disputait déjà au temps de Molière ? « On vous avait dit, écrit Racine en 1666 ou 1667 aux deux apologistes de Nicole, que les jésuites étaient joués dans cette comédie ; les jésuites, au contraire, se flattaient qu'on en voulait aux jansénistes. » Telles étaient les deux opinions contradictoires soutenues avec une égale passion par les deux partis opposés. Cette contradiction faisait trop bien les affaires de la pièce, en surexcitant la curiosité et en désarmant quelques-uns au moins de ses ennemis les uns par les autres, pour que Molière ne lui laissât point libre cours. Ce serait aller trop loin, sans aucun doute, d'y voir le résultat d'une tactique de sa part ; mais on peut croire pour le moins qu'il n'en était pas fâché.

Outre son aversion pour la *grimace* et sa rancune contre le *parti dévot*, que Molière ait suivi un courant d'opinion (qui devait se manifester surtout dans le monde théâtral), contre les représentants de la *cabale austère*, importuns au roi et ennemis prononcés des plaisirs dramatiques, rien de moins invraisemblable ; on peut même remarquer que, dans leur ensemble, depuis le prince de Conti et le président de Lamoignon jusqu'au savant Baillet, c'est eux qui se sont déclarés le plus expressément contre *Tartuffe* et aussi contre les autres comédies de Molière, comme contre le théâtre en général, ce qui aide à comprendre jusqu'à un certain point comment les jésuites du temps, — ces jésuites contre qui l'invincible préjugé populaire devait précisément retourner le *Tartuffe*, —

comptent cependant, en général, parmi ceux qui l'ont défendu, sauf des exceptions comme celle de l'austère et clairvoyant Bourdaloue, incapable d'aucun petit calcul de parti. Seulement gardons-nous d'exagérer cette observation jusqu'à en faire une thèse. Même en admettant ce point de départ, il faut se hâter de reconnaître que Molière a librement développé son personnage en poète dramatique, préoccupé, avant tout, des conditions de son art et qui, sans s'astreindre à un point de vue exclusif d'où son œuvre fût sortie diminuée et dénaturée à la fois, prend partout les traits nécessaires pour compléter son tableau. Ce serait singulièrement comprendre son dessein que d'en faire l'instrument, en cette circonstance, d'une polémique religieuse, et nous lui croyons aussi trop de droiture naturelle pour avoir prétendu, quels que fussent ses griefs, faire d'une secte qui comptait tant de noms honorés, suspects de fanatisme, mais non d'hypocrisie, l'incarnation de l'imposture et de la fraude.

Ce que nous disons des jansénistes s'applique également aux jésuites. Quel qu'ait été le mobile, et peut-être le modèle, qui ait éveillé son génie, il n'a visé, au fond, aucun des deux partis, mais simplement les tartuffes qui pouvaient se trouver dans l'un ou dans l'autre, ou bien en dehors de l'un et de l'autre, jansénistes ou molinistes par intérêt plus que par conviction, et capables, suivant les circonstances, d'adopter tour à tour les principes de la dévotion étroite ou de la dévotion aisée ; les hypocrites usurpant une considération qu'ils ne méritent pas et dont ils se servent pour

opprimer les gens de bien ; et enfin ceux dont l'indignation contre ses pièces, en particulier contre l'*École des femmes*, indignation qu'il se refusait à croire sincère, dont le zèle à couvrir leurs haines de l'intérêt de Dieu et à « l'assassiner avec un fer sacré » avaient excité sa bile, lui fournissant un sujet d'observation qui était en même temps un moyen de vengeance.

Dans ces dernières années, une thèse absolument contraire à celle qui fait du *Tartuffe* une pièce anti-janséniste a été soutenue, non sans un grand appareil de critique et d'érudition, à propos du *Misanthrope*, dans un opuscule intitulé l'*Enigme d'Alceste* (1), qui mériterait de rester comme l'un des exemples les plus singuliers de ce que peut l'esprit de système sur un homme de savoir et de talent. Alceste, pour résumer la thèse en quelques lignes, c'est, au milieu de ce règne, couronné par la légende d'une auréole menteuse dont l'histoire le dépouille, « le mythe de la conscience publique » rendue misanthrope par tant de crimes et tant de souffrances ; c'est « l'explosion de l'honnêteté publique indignée se personnifiant dans un janséniste » ! Une fois ce mot connu, tout s'explique et s'éclaire. Le procès dont parle sans cesse Alceste, c'est le procès de Fouquet, et le désert où il veut se retirer, c'est le désert de Port-Royal ! Disons en passant, et sans y attacher d'autre importance, qu'il a choisi jus-

(1) L'*Enigme d'Alceste*, par Gérard du Boulan ; Quantin, 1 v. in-18, 1879. Gérard du Boulan était le pseudonyme de M. Lepelletier de Saint-Remy, mort en 1882.

tement, pour se retirer, le moment où ce désert était vraiment un désert, car les solitaires avaient été dispersés plusieurs années auparavant et ne devaient y revenir qu'en 1669, après les religieuses.

L'effet de surprise produit par cette révélation sur ceux qui ont le plus étudié Molière suffirait à la rigueur pour la juger, si elle n'était renversée du premier coup par un simple rapprochement. Les deux grandes comédies de Molière, le *Tartuffe* et le *Misanthrope*, sont à peu près contemporaines, et cette dernière fut donnée au Palais-Royal dans l'intervalle qui sépara la représentation partielle du *Tartuffe* à Versailles et sa représentation publique. Or, précisément à l'époque où l'auteur de l'*Enigme d'Alceste* nous le montre se faisant l'organe du jansénisme dans le *Misanthrope*, une notable partie de l'opinion, nous venons de le voir, lui prêtait dans le *Tartuffe* un rôle directement opposé ; on a même prétendu que c'était Port-Royal qui avait obtenu du président de Lamoignon l'interdiction de la pièce, et vraiment il n'en faudrait pas davantage pour détruire une thèse aussi étrange.

Il est certain que Louis XIV abhorrait les jansénistes, et que l'idée ne pouvait venir à son protégé et à son comédien de prendre en main leur cause. Sans compter que Molière lui-même n'avait vraiment aucune raison pour les aimer, — loin de là. On a dit, car on a tout dit, — — que Nicole corrigeait les comédies de Molière. Cette absurdité, aussi ridicule au point de vue littéraire qu'au point de vue moral (à moins qu'il ne s'agisse de la Nicole du *Bourgeois gentilhomme*), ne s'accorde guère,

non seulement avec les sentiments généraux et bien connus de Port-Royal, mais avec ceux de Nicole en particulier, tels qu'il les exprime dans l'un de ses ouvrages publié au mois de janvier 1666. Quelle raison aurait eue Molière de prendre parti d'une façon si éclatante pour des gens dont la rigidité condamnait absolument sa profession et ses œuvres, et qui, bien plus encore que Bossuet, devaient le croire damné ?

Ces prétendues *énigmes*, c'est nous qui les créons, avec notre rage de gloses alexandrines, avec nos manies de prêter à nos grands écrivains une foule de complications et d'arrière-pensées qui ne nous appartiennent qu'à nous-mêmes. Molière est un génie clair et simple, qu'il faut interpréter simplement. Pour pénétrer le sens de son œuvre, on n'a point à percer une triple couche de brumes et de brouillards, et c'est un contre-sens de chercher à Alceste des *dessous* comme à Hamlet ou à Faust. Sans doute, on peut dire qu'Alceste occupe un rang à part entre les créations de Molière et pose à l'esprit un certain problème qu'il ne faut ni exagérer, ni méconnaître, par le mélange des sentiments divers qu'il inspire. Même en nous faisant rire, il excite notre sympathie, et nous nous sentons en présence d'une âme, comme d'une pièce, qui dépasse le cas ordinaire de la comédie.

Faut-il croire, avec Jean-Jacques Rousseau, que Molière a voulu ridiculiser la vertu sur le théâtre ? La meilleure preuve qu'il n'en est rien, c'est l'estime et l'attrait même que nous éprouvons pour Alceste au milieu de ses plus rudes boutades. De tous les acteurs

du *Misanthrope* il est encore celui auquel nous voudrions le plus ressembler. Faut-il penser, suivant la tendance générale de la critique actuelle, que Molière s'est proposé d'y résumer, d'y faire vivre, en un type presque tragique sous une allure familière, toutes ses souffrances, toutes ses indignations, toutes ses haines vigoureuses contre la méchanceté, la fausseté et la servilité ? Défions-nous de cette double tendance à faire de Molière un apôtre et à vouloir sans cesse le reconnaître dans ses personnages. Molière a sans doute épanché plus d'une fois sa bile par la bouche d'Alceste, et il n'est peut-être aucune autre de ses figures en qui l'on puisse retrouver avec plus de vraisemblance des lambeaux de son propre cœur; mais de là à croire qu'il ait voulu se mettre en scène il y a loin, et l'on pourrait même, avec non moins de fondement, retrouver plusieurs de ses traits dans Philinte. Défions-nous aussi de notre penchant à tourner tout au drame. De nos jours, neuf auteurs sur dix ne manqueraient point de pousser au noir le sujet du *Misanthrope*, s'ils avaient à le traiter. Cette tendance est si prononcée que beaucoup d'acteurs y cèdent eux-mêmes sous prétexte de mieux creuser le caractère et de produire des effets plus saisissants. Mais Molière était un poète comique, qui, après l'heureux échec de *Don Garcie*, ne chercha jamais à franchir les limites de son art, les trouvant suffisamment larges pour son ambition.

Si Alceste est ridicule, et devait le paraître surtout en un siècle poli et devant un auditoire non prévenu,

ce n'est point par sa vertu, mais par le travers et l'excès qu'il y joint. Molière a voulu nous montrer comment la vertu même avait à garder la mesure et le décorum pour ne point encourir la risée. Il a voulu peindre l'honnête homme ne sachant pas humaniser sa probité farouche, la faisant maussade et bourrue au lieu de la faire attrayante. s'exposant aux mécomptes et aux désagréments de tout genre par de continuels emportements de rudesse, aussi inutiles que déplaisants, et qui d'ailleurs ne le préservent pas des faiblesses et des lâchetés du plus indigne amour. Philinte et Alceste sont les deux pôles opposés de la vie sociale : l'extrême politesse, la tolérance excessive, la complaisance banale et l'âpreté sans frein, l'humeur intolérante et sauvage, une misanthropie farouche qui fait d'un galant homme une espèce de sanglier dont chacun redoute les coups de boutoir. Notez que Philinte, dans le *Misanthrope*, n'est pas moins honnête qu'Alceste : le Philinte mis en scène par Fabre d'Eglantine est plutôt celui de Jean-Jacques Rousseau que celui de Molière. Entre les deux amis, il n'y a qu'une question de caractère et de conduite. Philinte représente moins l'égoïsme que le savoir-vivre aimable, indulgent, le courtisan parfait, qui efface tous les angles de son opinion et dissimule ses sentiments sous les dehors de la politesse, toutes les fois qu'ils pourraient blesser son interlocuteur. Dès le début, les deux tempéraments sont mis en présence, et l'on ne saurait guère douter, en parcourant attentivement la première scène, que Molière ne tienne plutôt pour Philinte, au

point de vue de la *conduite*. Relisez surtout la tirade :

Mon Dieu, des mœurs du temps mettons-nous moins en peine
Et faisons un peu grâce à la nature humaine.

-Mais il n'est pas plus douteux que, *au fond*, pour l'amour de la vérité, la haine du vice et du mensonge, la sympathie de Molière, comme celle du lecteur, ne soient pour Alceste. C'est au spectateur à tirer de ces nuances déliées et complexes le personnage qui s'en dégage : Philinte, moins l'indifférence et la faiblesse ; Alceste, moins la brutalité sauvage ; l'âme de l'un avec la courtoisie de l'autre.

Au lendemain de l'interdiction de *Tartuffe* par le premier président, suivie, à quelques jours de distance, de l'excommunication fulminée par l'archevêque de Paris contre quiconque lirait, écouterait ou irait voir la pièce, Molière, désespéré, disparait de la scène pendant plusieurs mois. Enfin, dit le journaliste Robinet, « reprenant courage, malgré la bourrasque et l'orage », il y remonta à la fin de septembre 1667. Dans l'intervalle qui s'écoula entre cette interdiction et le triomphe définitif de *Tartuffe*, il allait donner trois comédies, qui justement comptent toutes trois, et les deux premières surtout, au nombre de celles dont la moralité a soulevé le plus de réserves. L'*Amphitryon*, où il avait imité Plaute en le surpassant, se produisit le 19 janvier 1668. Il est permis, sans trop de témérité, de voir, dans les paroles de Sosie, joué par Molière lui-même, sur la servitude qu'impose le commerce des

grands et l'acharnement insensé avec lequel on leur demeure attaché en dépit de leur ingratitude, — paroles empreintes d'un certain accent de mélancolie et même d'un arrière-goût d'amertume qui dépassent un peu le caractère de Sosie, — un retour sur sa propre situation et une allusion lointaine aux difficultés qu'il éprouvait pour obtenir l'autorisation si désirée, malgré tout ce qu'il avait fait pour les plaisirs du roi. La morale de Molière dans cette pièce n'est pas plus irréprochable que ne le sera celle de Quinault dans ses opéras. Déchargeons-le du moins de la vile et cynique complaisance qu'on a voulu lui prêter, pour les amours adultères de Louis XIV avec M[me] de Montespan. Michelet surtout a poussé la thèse à outrance, sans faire attention aux dates qui la détruisent, aveuglé par sa haine et n'hésitant pas à déshonorer Molière pour mieux salir le roi, qu'il accuse formellement de lui avoir donné l'ordre *précis* de déifier son adultère et de ridiculiser le mari rebelle. Comment consentir à voir le roi, M. et M[me] de Montespan, sous les traits de Jupiter, d'Amphitryon et d'Alcmène, lorsque la liaison du souverain avec la favorite était encore secrète et lorsque la date de la représentation (13 janvier 1668) reporte la composition de la pièce à une époque où cette liaison pouvait à peine être née ? Assez longtemps après, en 1670, M[me] de Sévigné n'ose en parler qu'en termes vagues et voilés ; et lorsqu'il composait sa pièce, en 1667 au plus tard, à une époque où la faveur de La Vallière baissait, mais où l'on en gardait soigneusement les apparences pour servir de voile

au commerce naissant du roi avec sa rivale, Molière ne se serait point hasardé à réjouir le parterre, et surtout Louis XIV ne lui en eût point donné l'ordre.

Le 18 juillet 1668, ce fut le tour de *George Dandin*. On connaît le sujet de cette comédie, qui aboutit à un dénoûment d'une gaîté si amère. En assurant le triomphe définitif à l'immoralité d'Angélique, Molière a voulu pousser la leçon jusqu'au bout pour l'imprudent et sot mari ; mais il l'a vraiment poussée trop loin, et le châtiment, hors de toute proportion avec la faute du pauvre homme, est plus dangereux pour la morale qu'il ne peut être instructif pour ceux qui auraient envie de l'imiter. Bourdaloue (1) l'a condamné en termes presque aussi sévères que le *Tartuffe*, et Rousseau s'est rencontré avec lui, dans son éloquente invective contre les spectacles. Il est permis de trouver la réplique de d'Alembert insuffisante lorsqu'il se borne à répondre au philosophe de Genève : « Qu'apprenons-nous dans *George Dandin* ? Que le dérèglement des femmes est la suite ordinaire des mariages mal assortis où la vanité a présidé. » Je doute qu'il la trouvât bien concluante lui-même, car il passe outre aussitôt, sans appuyer. Ce n'est pas seulement un prédicateur austère comme l'illustre jésuite, et un philosophe paradoxal, fanfaron de puritanisme, comme Rousseau ; c'est la plupart des admirateurs même de Molière et de ses commentateurs les moins suspects de pruderie, qui ont passé condamnation sur l'effronterie d'Angé-

(1) Sermon contre *l'impureté*.

lique et le spectacle blessant de l'amende honorable, faite à genoux et la chandelle à la main en guise de cierge, par le mari trompé à son impudente épouse. S'il y a là une leçon de morale, il faut reconnaître qu'elle est donnée aux dépens de la décence et qu'on nous la fait payer plus cher qu'elle ne vaut.

Observons du moins, à propos de cette pièce, qu'elle est la seule de Molière où l'adultère de la femme soit mis en jeu, car il n'est guère possible de révoquer en doute le malheur complet de George Dandin, bien que sa femme, en lui avouant effrontément qu'elle aime à être cajolée et à s'entendre dire des douceurs, ajoute : « Rendez grâces au ciel de ce que je ne suis pas capable de quelque chose de pis. » Si ce malheur n'est pas encore complet, il est en bon chemin et ne saurait tarder. Mais, encore une fois, malgré l'abus du gros mot que l'on sait, Molière n'a mis dans tout son théâtre qu'un adultère féminin. Il y en a un imaginaire dans *Sganarelle*, un involontaire et inconscient dans *Amphitryon*; celui de *George Dandin* est le seul véritable, et encore à la condition de ne tenir aucun compte de la parole d'Angélique. On pourrait dire que de tous les théâtres il n'en est pas un où le mot soit plus commun et la chose plus rare. Puisque nous sommes sur ce terrain, ajoutons que l'enfant naturel, qui joue, avec la femme coupable, un rôle si envahissant dans la comédie et le drame modernes; qui est, pour ainsi dire, l'un des axes principaux sur lesquels tourne notre théâtre contemporain, est complètement inconnu chez Molière. S'il nous montre la sottise d'un mariage ambitieux

cruellement punie chez George Dandin par le mépris où le tient sa femme et par les avanies qu'elle lui fait subir après l'avoir trompé, la victoire effrontée d'Angélique n'a du moins rien de commun avec la glorification de l'adultère ou de la bâtardise, qui transforme aujourd'hui tant de drames, tant de comédies même, en plaidoyers passionnés et malsains contre la famille.

L'Avare, qui parut quelques semaines après, n'a pas encouru moins que la précédente l'indignation de Rousseau : « C'est un grand vice d'être avare et de prêter à usure, mais n'en est-ce pas un plus grand encore à un fils de voler son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches, et, quand ce père irrité lui donne sa malédiction, de répondre d'un air goguenard qu'il n'a que faire de ses dons? Si la plaisanterie est excellente, en est-elle moins punissable ; et la pièce où l'on fait aimer le fils insolent qui l'a faite, en est-elle moins une école de mauvaises mœurs ? » D'autres censeurs ont accusé Molière d'avoir avili l'autorité paternelle après avoir avili l'autorité conjugale. Il nous semble qu'ici Rousseau n'a pas su se garantir de quelque déclamation. Certes Molière, comme tous les poètes comiques, se prononce d'instinct pour la jeunesse et pour l'amour contre les barbons. Mais s'il est évidemment pour Cléante et met le spectateur de son parti, il n'a pas cependant prétendu nous le donner comme irréprochable. La morale du théâtre est toute relative, et consiste à montrer le vice puni par le ridicule ou corrigé par un vice opposé : c'est là particulièrement, nous l'avons dit, le procédé

de Molière. Sa comédie est la mise en œuvre du proverbe : *A père avare fils prodigue.*

On a parfois reproché à Molière de n'avoir pas assez creusé le caractère de son avare, de s'être borné à tracer un portrait comique et des scènes plaisantes, quand il eût pu arriver, par une étude plus approfondie de cette passion terrible, à une peinture et à des effets bien autrement saisissants. On regrettait, en un mot, qu'il n'eût point fait d'Harpagon quelque chose comme le père Grandet de Balzac. Ce reproche est bien d'une époque où l'on a confondu tous les genres. Molière n'avait pas l'intention de composer un *drame*, et il a voulu rester dans le ton de la comédie. Du reste, est-il bien juste de dire qu'il n'a pas creusé le caractère d'Harpagon et n'a tiré de l'avarice aucun des effets dramatiques qu'elle contient ? Pour en convenir, il faudrait oublier le monologue d'Harpagon, une foule de mots et de traits où éclate, avec une force de naïveté admirable, cette nature inquiète, âpre, cupide jusqu'à la bassesse, égoïste jusqu'à la férocité, et les scènes où Molière nous montre son avare haï et méprisé de tout ce qui l'entoure, depuis ses domestiques jusqu'à ses enfants. C'est la leçon et la moralité de sa comédie. « *L'Avare*, a écrit Philarète Charles, est un drame tragique sous la forme la plus bouffonne. » Et ayant lui, Gœthe avait dit, avec plus de force et de précision encore : « *L'Avare*, dans lequel le vice détruit toute la piété qui unit le père et le fils, a une grandeur extraordinaire et est à un haut degré tragique. » C'est un mot que rapporte Eckermann. On voit que ni celui-ci ni

celui-là ne trouvent que Molière se soit borné à une peinture superficiellement plaisante. Ces deux opinions excessives se répondent l'une à l'autre. Car, sur le *tragique* de Gœthe il faut s'entendre : tragique pour le fond, soit, mais sous une forme bouffonne, comme le dit Philarète Chasles. Molière effleure dix fois la tragédie ; il n'y tombe jamais, et ce n'est pas seulement une preuve de goût : Saint-Marc-Girardin, dans son *Cours de littérature dramatique* (1), a parfaitement démontré tout ce que la moralité de la pièce y gagne. En appuyant, en argumentant, en déclamant, on aurait non seulement produit une impression pénible sur le spectateur, mais bien plus ébranlé l'idée de l'autorité paternelle. « La scène eût été plus dangereuse. Le sérieux eût tout perdu, le rire sauve tout. » Même lorsque la morale a ses réserves à faire et peut se plaindre d'être chiffonnée au passage, elle n'a jamais du moins à reprocher à Molière d'avoir érigé en thèse ses licences et prétendu plaider un sophisme.

On le voit, ce n'est pas seulement la religion, c'est la philosophie, — et avec non moins de force, quoique avec infiniment moins d'autorité et de droit, — qui s'est élevée contre la moralité des comédies de Molière. L'anathème de Jean-Jacques Rousseau est tout aussi impitoyable en son genre que celui de Bossuet, et en reprenant dans ses *Lettres sur la comédie* ce que Fénelon avait dit dans sa *Lettre à l'Académie*, il le développe sans mesure, l'aggrave et le pousse à outrance.

(1) T. I, ch. 13.

Ajoutons que les ennemis de Molière ne sont pas les seuls qui aient conclu à l'immoralité de l'homme et de l'œuvre. Aucun d'eux, je le croirais volontiers, n'a été plus loin que tel de ses grands amis, qui, sans le vouloir et, dirait-on, sans même y songer, dépasse dans son apologie, la plupart des accusations portées par les esprits que le zèle religieux entraînait le plus loin et reprend, sans réclamer ni l'enfer, ni le bûcher contre lui, les assertions du terrible curé de Saint-Barthélemy relatives à l'impiété et au *libertinage* de Molière. A plusieurs reprises, M. Arsène Houssaye (1) nous le présente comme un matérialiste et un athée qui a voulu « ne laisser debout dans l'humanité, sans souci de la religion et de la royauté (voilà aussi le démocrate), que l'homme *maître de lui.* ». Par une conséquence toute naturelle, toujours suivant M. Houssaye, et sans aucun préjudice des hommages qui lui sont dus et qu'il lui paye sans marchander, ce matérialiste, ce sceptique est un « don Juan insatiable », qui a donné à sa femme des exemples pernicieux dont celle-ci n'avait probablement pas besoin.

A coup sûr, Molière ne fut ni un homme de mœurs austères, ni un dévot, et l'Église, à moins que ce ne soit celle de l'abbé Châtel ou de M. Hyacinthe Loyson, n'a jamais songé et ne songera jamais à le canoniser. Mais il était un honnête homme, dans toutes les significations de ce terme au XVIIe siècle aussi bien qu'au nôtre, et ce n'est pas une raison, parce qu'il a écrit le *Tartuffe*, parce qu'il a traduit des passages du poème *De Naturâ*

(1) Voir l'ouvrage déjà cité sur *Molière, sa femme et sa fille.*

rerum et parce qu'il fut le disciple de Gassendi, d'ailleurs excellent chrétien et chanoine exemplaire, pour rayer de son œuvre la belle tirade de Cléante en faveur de la vraie dévotion, ni de sa vie son appel pressant à un prêtre en se voyant mourir, et, comme dit Grimarest, appuyé par nombre d'autres témoignages, « les sentiments d'un bon chrétien » qu'il fit paraître aux deux religieuses dont il était assisté dans ce dernier moment. N'oubliez pas non plus que, dans sa requête à l'archevêque de Paris, sa veuve put affirmer, sans crainte de s'exposer à un démenti, qu'il avait reçu la communion pascale, l'année précédente, d'un prêtre habitué de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Les mêmes raisons me paraissent répondre suffisamment, quoique sommairement, à l'étude où M. F. Brunetière (1), avec la force et aussi avec l'outrance d'argumentation qui le caractérisent, a soutenu que non seulement Molière s'est fait dans tout son théâtre, depuis les grandes comédies comme l'*Ecole des femmes* jusqu'aux farces telles que le *Malade imaginaire*, le champion de la pure loi naturelle, et que ce qui ressort de son œuvre entière, c'est une philosophie de la nature où elle est défendue et glorifiée comme la loi souveraine, — thèse où l'on doit reconnaître une très large part de vérité, — mais encore que dans *Don Juan* et surtout dans *Tartuffe*, il faut voir sans hésitation des attaques formelles et directes à la religion chrétienne.

(1) Il l'a recueillie sous ce titre : *la Philosophie de Molière*, dans le tome IV de ses *Etudes critiques*.

Sous le masque de l'hypocrisie et de la fausse dévotion, c'est à la piété véritable qu'il aurait voulu résolument s'en prendre. Pas si résolument, en tout cas, et sa tactique manquerait au moins, non de hardiesse, mais de franchise. Il est bien difficile de n'attacher aucune signification à l'adjuration éloquente et pathétique adressée par dona Elvire à son indigne époux (IV, sc. 9), et les arguments de Sganarelle lui-même ne sont pas tous d'un ordre également grotesque, quoique partant d'un esprit borné et gâtés par le voisinage du *Moine bourru*. Et surtout, si la thèse de M. Brunetière doit être adoptée dans toute sa rigueur en ce qui concerne le *Tartuffe*, que faire, non seulement des protestations de la préface et de celles des placets, mais encore des discours si fermes et si nets de Cléante, que nous rappelions tout à l'heure, sur « les bons et vrais dévots qu'on doit suivre à la trace », et dont il dit qu'il ne voit « nul genre de héros qui soient plus à priser » ? Si c'était une pure tactique, il faudrait avouer qu'elle sent un peu son Tartuffe et, même en ce cas, l'agression ne serait pas si directe, si formelle et si franche que le dit M. Brunetière.

Molière est de la famille de Rabelais, de Régnier, de La Fontaine : il veut qu'on se laisse « aller doucement à la bonne loi naturelle » ; mais, quoiqu'il soit plus malin que le bonhomme et sans s'être formellement converti comme lui, il n'est pas plus que lui un ennemi déclaré du christianisme. Si grandes qu'aient été ses hardiesses, et peut-être même parce qu'elles sont grandes, on n'est pas en droit de les pousser plus loin

qu'il ne l'a fait lui-même. Tout en maintenant contre sa comédie les objections que nous avons résumées, nous nous refusons à croire que Molière y ait voulu mettre sur la même ligne la vraie piété et la fausse dévotion, et en faire, comme de l'*Ecole des femmes* et du *Don Juan*, un manifeste des purs instincts de la nature contre le christianisme.

La plus originale et la plus hardie des agressions contre la moralité des comédies de Molière est celle de M. Alexandre Dumas dans la préface qu'il a mise en tête de son *Fils naturel*, pour l'édition dite des comédiens. Les deux pièces qu'il a prises pour sujets de sa démonstration sont l'*Avare* et les *Fourberies de Scapin*, où l'on voit un père volé et bâtonné avec la permission de son fils, mais à laquelle le ton de libre et joyeuse fantaisie qui y règne d'un bout à l'autre avait jusqu'alors épargné généralement de pareilles accusations. Au fond, le réquisitoire dressé par M. Dumas contre Molière n'est qu'une justification de ses propres ouvrages : il s'étend à tout le théâtre ; il a pour but de démontrer que l'immoralité est inévitable sur la scène, et que, d'ailleurs, cette immoralité, tenant aux nécessités du genre, aux sujets qu'il traite, aux moyens qu'il emploie, aux sensations et aux sentiments qu'il fait naître, ne l'empêche pas d'être utile en contribuant à la solution des problèmes qui intéressent l'existence sociale de l'homme, son bien-être matériel et même moral. Cette thèse étrange, qu'on pourrait intituler *Paradoxe sur le théâtre*, pour faire pendant au *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot, est donc basée

tout entière sur une distinction, pour le moins subtile, entre la moralité et l'utilité. Molière se serait attribué le droit d'être immoral, pour être utile. Mais l'argumentation spéciale relative à Molière se perd dans la question d'ensemble, et, malgré toute l'ingénieuse fécondité de ressources de ce brillant esprit, on ne parvient pas à comprendre comment un théâtre immoral peut produire non seulement des effets utiles, mais même des effets moraux, c'est-à-dire améliorer les spectateurs en les pervertissant. La dextérité et l'imagination de M. Dumas fils, la verve étourdissante de sa dialectique, la poudre qu'il nous jette aux yeux ne sauraient voiler la contradiction de sa thèse. Entre plusieurs autres supériorités de Molière sur M. Dumas fils, peut-être ne faut-il pas mettre au dernier rang celle de n'avoir pas écrit de préface et de n'en avoir pas eu besoin.

Toute étude complète sur Molière doit embrasser la question de la moralité de son œuvre. Il en est qui l'écartent dédaigneusement, comme étrangère à l'art, et aussi par cette raison que Molière n'est point un moraliste, mais un peintre dramatique. Certes, il ne professe pas, il ne dogmatise pas, sinon par la bouche de ses raisonneurs ; mais il moralise à sa façon et à la façon du théâtre, en nous montrant le spectacle animé des passions, des vices, des travers, des ridicules en conflit les uns avec les autres et punis par leurs propres excès. Dès 1661, il trahit son intention par ce titre d'*Ecole* qu'il a été le premier à introduire au théâtre et qui a fait depuis une telle fortune. Des *Pré-*

cieuses ridicules aux *Femmes savantes* et même au *Malade imaginaire*, en dehors des farces et des comédies d'intrigue où il n'a d'autre but que de divertir, se déroulent ces vivantes leçons de morale dramatique qui nous mettent sous les yeux, par le développement des caractères et le jeu des situations, les laideurs ou les ridicules du vice. Morale purement dramatique, et même purement comique, encore une fois, qui n'est ni très élevée d'habitude, ni même toujours très pure, mais dont il a eu certainement la préoccupation dans ses grandes œuvres et dont on lui ferait tort en voulant le rabaisser au rôle de simple amuseur, fût-ce au sens le plus large du mot.

On compte les négateurs du génie de Molière. A l'étranger, sauf W. Schlegel, exception qui confirme la règle, tous semblent avoir dépouillé leurs préventions et leurs jalousies nationales pour reconnaître la supériorité de ce génie profondément humain qui ne relève de personne et dont toute la comédie relève. Chez nous les révolutions du goût, qui n'ont pour ainsi dire respecté aucun de nos plus grands écrivains, se sont dans leurs pires violences arrêtées devant Molière : les agressions littéraires contre lui n'ont jamais été que des accidents isolés, où l'attaque d'ailleurs se concentrait sur quelques points, sans nuire à l'admiration hautement exprimée pour tout le reste, et elles ont toujours fait scandale. Il semble que le génie français et le génie gaulois reconnaissent en lui leur type le plus achevé. Il est l'un des trésors de notre patrimoine national et on ne peut chercher à l'amoindrir sans

nous blesser dans notre patriotisme. Il est le seul exemple d'un poète comique qui soit l'objet d'une sorte de culte, avec tout ce que ce mot comporte d'étranger aux sentiments qu'inspire d'habitude la comédie. Aucun temps ni aucun pays n'ont produit un nom qu'on lui puisse opposer ; les deux mondes le reconnaissent, et notre époque orgueilleuse s'incline encore devant le maître. Il a incarné et, pour ainsi dire, fini le genre, comme La Fontaine a fait de la fable. Son nom n'est pas celui d'un poète comique, c'est celui de la comédie elle-même.

IV

LA COMÉDIE CONTEMPORAINE DE MOLIÈRE.

Si l'étude des prédécesseurs de Molière montre quel pas immense il fit faire à la comédie, celle de ses contemporains n'est pas moins significative, en prouvant de combien il les domina, tout en contribuant à les élever eux-mêmes au-dessus des poètes comiques de la période précédente. Malgré l'exemple qu'il donne et l'influence qu'il exerce, on mesure la supériorité de Molière à la distance qui le sépare encore du plus rapproché : *longo, sed proximus intervallo.*

Le premier nom qu'on rencontre est celui de Thomas Corneille, que les contemporains nomment le plus souvent M. Corneille de l'Isle. Il avait précédé de plus de dix ans l'auteur de l'*Etourdi*, et n'avait pas donné moins de sept comédies avant lui. Par toute la première partie de sa carrière il appartient donc à la période antérieure, mais c'est ici qu'il doit être classé, parce que cette carrière, singulièrement longue, laborieuse et féconde, se prolongea assez longtemps encore après Molière. Toutefois on ne voit pas qu'il ait subi son action ; il ne se meut

pas dans son orbite : il reste un homme de l'ancienne école, en continuant dans la voie où il avait commencé. On sait même qu'il ne se borna pas à être indépendant et qu'il poussa, au moins tout d'abord, l'indépendance jusqu'à l'hostilité contre ce nouveau venu, qui ne se contentait plus de suivre les chemins battus.

Thomas Corneille fut de ceux qui empruntèrent le plus au théâtre espagnol ; il le fit, d'ailleurs, avec beaucoup de souplesse et d'habileté. On reconnaît dans ses deux premières pièces : les *Engagements du hasard* et le *Feint astrologue* (1647-1648), tirées toutes deux de Calderon, des sujets déjà traités par d'Ouville et Boisrobert. *Don Bertrand de Cigarral* (1650) vient de Rojas et se rattache, jusqu'à un certain point, aux comédies burlesques de Scarron : le personnage de don Bertrand rentre dans les rôles de Jodelet, et devait être joué par lui, car il y est fait allusion à son nasillement : « Vous trouverez, dit l'épître dédicatoire, ses civilités fort peu à l'usage de la cour, sa façon de traiter l'amour assez particulière et ses raisonnements fort proverbiaux, quoique, à cause de ses six mille et tant de ducats de rentes, il prétende passer pour honnête homme. Son caprice est toute sa raison. » Il faut entendre Guzman faire le portrait de son maître. Après avoir curieusement décrit les maux physiques dont celui-ci est affligé, il continue :

> Joignez à tout cela, vilain, jaloux, quinteux,
> Obstiné plus qu'un diable, et mutin plus que deux,
> Malpropre autant que douze, en mine, en barbe, en linge,
> Rusé comme un renard et malin comme un singe...

Ce *braque*, excentrique, couard et brutal, égoïste et avare, déchargeant force coups de boutoir à tous ceux qui l'approchent, n'en est pas moins berné et dupé : on lui arrache une forte somme, en même temps que sa prétendue. Mais c'est là beaucoup moins une étude de caractère qu'un portrait de fantaisie, ce que les vieux peintres appelaient *un grotesque* ; et il fallait beaucoup de parti pris ou de mauvais goût pour opposer don Bertrand de Cigarral aux comédies de Molière, comme le faisaient quelquefois les ennemis de notre grand poète comique (1).

Si l'*Amour à la mode* (1651) est encore tiré de l'espagnol, la pièce n'en est pas moins d'un caractère tout différent, et l'auteur a soin de le faire remarquer dans sa dédicace. On passait « des extravagances ridicules de don Bertrand à l'enjouement galant d'Oronte ». Cet Oronte, « bien loin d'être fort scrupuleux en matière d'amour, ne regarde la constance que comme une vertu de roman... Je me persuade que vous demeurerez d'accord que, si sa façon d'aimer n'est pas la plus parfaite, elle est toujours la plus commode, et que, pour vivre en estime parmi les dames, il suffit bien souvent de faire porter à la galanterie les livrées de l'amour. C'est un genre de politique, ajoute-t-il en termes assez entortillés, dont je m'imagine que l'usage doit être reçu chez toutes les nations ; vous ne douterez pas du moins qu'il ne le soit en Espagne, puisque je dois le sujet de cette comédie à don Antonio de Solis. »

(1) V. le *Panégyrique de l'École des femmes*.

Malgré cette façon, d'ailleurs ambiguë et semi-ironique, de décliner toute intention de satire directe, en reportant la responsabilité de la peinture à l'auteur espagnol, il faut remarquer tout d'abord que, contrairement à ses habitudes, Thomas Corneille a francisé la pièce et mis la scène à Paris. Le moins qu'on puisse croire, c'est qu'il a été frappé par les rapports de la comédie de Solis avec les mœurs françaises, et qu'il a certainement visé celles-ci en la traduisant. Nul doute qu'il n'ait appuyé sur ces analogies, qu'il ne les ait accusées et développées.

Oronte, suivant la remarque des frères Parfaict, peut être regardé comme l'original, comme l'esquisse du petit maître, de l'homme à bonnes fortunes, qu'on a si souvent mis depuis lors sur la scène du Théâtre français. Il y a beaucoup en lui de don Juan, mais sauf le côté noir, l'impiété, le blasphème, l'homicide, tout ce qui touche au drame. C'est l'homme qui fait sa carrière de l'amour, charmant avec les dames, heureux quand on l'aime, pourvu que ce ne soit pas avec excès, enchanté quand on le quitte, mais ne quittant pas de lui-même, en quoi il diffère d'Hylas, le berger inconstant de l'*Astrée*. Il profite de tout, ne s'affecte de rien et ne redoute qu'une chose, d'être trop sérieusement aimé :

> Si chaque objet me plaît, c'est sans inquiétude ;
> Jamais de préférence, et point de servitude...
> Si je sais mal aimer, du moins j'aime à la mode..
>
> CLITON
>
> Hylas, tant qu'il vécut, ne l'entendit pas mieux.

ORONTE

Son humeur et la mienne ont quelque différence :
J'aime tant que l'on m'aime et n'ai point d'inconstance,
Mais quand, pour un caprice, on songe à me quitter,
Je suis trop mon ami pour m'en inquiéter.
(I, sc. 3.)

Cliton, avec qui il s'explique ainsi, est son valet, un valet familier, plein de désinvolture, interrogeant son maître et lui donnant la réplique. Ce n'est pas la seule fois qu'il lui témoigne son étonnement et qu'il le sermonne à sa façon, comme le fera Sganarelle dans le *Festin de Pierre*. « Vous allez si beau train qu'on ne saurait vous suivre », lui dit-il en un vers qui se retrouve presque mot pour mot dans *Tartuffe*. Et il ajoute :

Mais l'amour, n'est-ce pas une ardeur inquiète,
Un frisson tout de flamme, un accident confus
Qui brouille la cervelle et rend l'esprit perclus ;
Une peine qui plaît, encor qu'elle incommode ?

ORONTE

C'est l'amour du vieux temps ; il n'est plus à la mode...

CLITON

Si vous voulez m'instruire, il faut mieux s'expliquer.

ORONTE

Ecoute pour cela ce qu'il faut pratiquer :

Avoir pour tous objets la même complaisance,
Savoir aimer par cœur et sans que l'on y pense,
En conter par coutume et pour se divertir,
Se plaindre d'un grand mal et n'en point ressentir,
D'un mensonge, au besoin, faire une vérité,
Se montrer quelquefois à demi transporté...
Et, pour ne risquer rien en pratiquant les femmes,
Les adorer en gros, toutes confusément,
Et les mésestimer toutes séparément.
(IV, sc. 1.)

Quoiqu'Oronte se charge trop de se définir lui-même, c'est là un caractère qui n'est pas sans art ni sans vérité (1). Les Amadis étaient devenus gothiques ; on en riait ; les femmes même ne voulaient plus de ces amoureux surannés, « propres à mourir de constance ». Pris en flagrant délit de trahison, Oronte, au lieu de se déconcerter, en badine avec une impertinence légère, puis invente une explication telle quelle, ou bien il en prend son parti.

L'*Amour à la mode* est donc une pièce de caractère, en même temps, sinon au même degré, qu'une pièce d'intrigue. Elle est conduite d'une façon vive et dégagée. La versification de l'auteur, toujours négligée, est souple, facile, plus correcte et plus nette que celle de ses tragédies. On y trouve bien des traits spirituels :

Je me cherche en moi-même et ne me puis trouver (2),

(1) On peut voir aussi la définition de l'amour à la mode pour les femmes, faite par Dorotée à sa suivante (II, sc. 3).

(2) Vers qui rappelle de très près celui de Tristan dans la *Mort de Sénèque* (I, 2) :

dit Dorotée à Lisette, en lui expliquant l'incertitude de son cœur à l'égard d'Oronte. Et Cliton, surpris par Lisette au moment où il parle de sa maîtresse sur un ton dédaigneux, comme d'un pis-aller, répond à ses reproches :

Je l'ai dit en fausset, et tu l'as pris en basse.

Mais la comédie de caractère ne devait jamais être qu'un accident chez Thomas Corneille. Il retomba dans le romanesque invraisemblable avec le *Charme de la voix*, imité de Moreto. La pièce n'eut aucun succès; on fut particulièrement choqué de la familiarité extrême avec laquelle le valet Fabrice parlait au duc de Milan : c'était le ton des *graciosos* espagnols, et c'était aussi un peu l'habitude générale des valets de comédie ; mais cette fois la limite parut dépassée et les spectateurs délicats se sentirent offusqués dans leur respect pour le trône.

Lope et Calderon lui fournirent les deux comédies suivantes : les *Illustres ennemis* et le *Geôlier de soi-même*. Boisrobert et Scarron avaient traité le sujet des *Illustres ennemis* en même temps (1), et sa pièce alterna sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne avec celle de Boisrobert, tandis que l'ouvrage de Scarron était joué au Marais. Peut-être est-ce le seul exemple, dans l'histoire dramatique, d'une si multiple rencontre. En cette

Je m'y cherche moi-même et ne m'y trouve plus,

mais qui n'en est pourtant pas une copie, car dans la tragédie et dans la bouche de Sénèque, ce vers a un tout autre sens.

(1) Dans les *Généreux ennemis* et l'*Ecolier de Salamanque*.

espèce de concours, on peut considérer Thomas Corneille comme le vainqueur; cependant la pièce de Scarron se soutient à côté de la sienne. Pour la seconde, il se rencontra de nouveau avec celui-ci, et tandis que l'Hôtel de Bourgogne donnait son ouvrage, on jouait le *Gardien de soi-même* au Marais. Cette fois, Thomas Corneille fut incontestablement vainqueur : il avait pris encore à Scarron son Jodelet, et lui avait tracé un rôle plaisant dont plusieurs vers passèrent en proverbes.

Il parut ensuite, pendant quelques années, abandonner Thalie pour Melpomène, comme on disait alors. Mais il revint à la comédie en 1660, avec le *Galant doublé*. Retournez le sujet des *Ménechmes*, et vous aurez celui du *Galant doublé*. Au lieu de deux personnages que l'on prend pour un, nous en avons ici un seul que l'on prend pour deux (1), car il fait la cour sous des noms divers à deux amies, dont l'une, inconnue de lui et rencontrée par hasard, est précisément celle qu'on lui destinait en mariage. Tout l'intérêt de cette comédie d'intrigue pure, qui est amusante, malgré quelques longueurs, consiste dans les stratagèmes qu'imagine don Fernand pour établir sa dualité, même lorsqu'il se trouve pris entre ses deux maîtresses et acculé ainsi dans une situation qui semble sans issue.

Le *Galant doublé* est encore tiré de l'espagnol, et la scène se passe à Madrid. Il n'en est pas ainsi des deux

(1) Il n'est pas rare, dans la comédie d'intrigue, qu'un seul personnage se partage ainsi en deux, qu'il joue simultanément un double rôle, mais c'est généralement en changeant de sexe, comme dans les *Intrigues amoureuses* de Gilbert (1666).

comédies suivantes : le *Baron d'Albikrac* (1668) et la *Comtesse d'Orgueil* (1670) : cette fois nous sommes à Paris, et si l'auteur a emprunté les sujets à l'Espagne, ce qui est au moins douteux, il a pris la peine de les habiller à la française. L'exemple et l'influence de Molière y furent sans doute pour quelque chose, même si l'on veut remarquer que l'imitation espagnole n'était plus alors à la mode comme autrefois, et que Thomas Corneille suivait les courants. Dans le *Baron d'Albikrac*, il ne se montre pas seulement capable d'invention personnelle, il fait un nouvel effort, tout en restant dans la bouffonnerie, vers la comédie de caractère. Le personnage de la tante (qui ne porte pas d'autre nom), vieille au cœur inflammable, jalouse de sa jeune nièce, coquette, minaudière, soupirant au seul nom de l'amour et croyant tout le monde épris de ses appas, est tracé avec verve ; on retrouvera quelques traits d'elle en Bélise, mais dépouillés de ce qu ils ont d'excessif. Regnard s'est certainement souvenu du *Baron d'Albikrac* dans la *Légataire universel*, où Crispin se déguise pour abuser Géronte, comme la Montagne pour tromper la tante, et où l'on pourrait même signaler quelques analogies de détail (1). La pièce est vraiment plaisante, bien imaginée, bien conduite, bien versifiée, et elle resta longtemps au répertoire.

(1) Le vers de Crispin dans son déguisement en vieille douairière : *J'ai bien de fâcheux jours et de plus dures nuits*, est copié de la pièce de Thomas Corneille, où la tante dit, en parlant de son mariage : *C'étaient de tristes jours. — Et de plus tristes nuits*, achève Lisette tout bas.

Dans la *Comtesse d'Orgueil*, comme dans le *Baron d'Albikrac*, le personnage qui donne son nom à la comédie ne paraît pas, et son rôle est joué en ridicule par une suivante. Thomas Corneille crut peut-être renouveler son succès en reprenant une invention qui avait réussi; mais, comme il arrive presque toujours, il l'affaiblit en la répétant. Le caractère du marquis de Lorgnac sort encore plus de la nature et de la vérité que celui de la *tante*. Ce n'est plus un personnage réel, mais un fantoche, quoique son rôle soit sérieux. Thomas Corneille aurait-il voulu enchérir sur Molière dans ses épigrammes contre les marquis ?

Mais, si cette influence se produisit, elle resta superficielle, et notre auteur, qui ne s'était jamais complètement éloigné de son ancien genre, y revint en plein avec *Don César d'Avalos* (1674), qui est une comédie espagnole et un imbroglio compliqué avec art, et poussé à outrance en trois directions différentes. On se perdrait à vouloir analyser cette pièce où les situations résultant d'une imposture et d'une ressemblance extraordinaire, — une de ces ressemblances commodes qui ont servi si souvent à la vieille comédie, — se renforcent sans cesse d'incidents nouveaux, jusqu'à ce que l'imposteur soit démasqué. Chacun des deux personnages, pour soutenir son rôle, imagine des histoires, entasse mensonges sur mensonges, se contredit, feint d'avoir perdu la mémoire. Il n'y a plus rien là de Molière, sauf le nom de Sganarelle donné à un valet.

Les deux dernières comédies de Thomas Corneille, l'*Inconnu* (1675) et la *Devineresse* (1678) sont caractéris-

tiques, chacune à son point de vue, en prouvant la souplesse avec laquelle il savait se plier aux circonstances et tirer parti de l'actualité. L'*Inconnu* est une pièce mêlée d'ornements (une pièce à spectacle, comme on dirait aujourd'hui) et de musique. Il venait de donner la tragédie de *Circé* pour faire valoir les machines du théâtre de la rue Guénégaud, et il allait donner encore une grande comédie de divertissements dans un autre genre : le *Triomphe des Dames*, qui n'a pas été imprimée. Cette fois, il s'agissait de choisir un sujet qui pût divertir le public « par les agréments qu'une matière galante est capable de recevoir », et celui qu'il trouva est d'une invention à la fois simple et ingénieuse, qui amène le plus naturellement du monde les agréments en question. La scène se passe dans le château d'une comtesse à laquelle le marquis fait la cour. La sachant à la fois coquette et romanesque, il imagine de la courtiser en partie double et d'entrer en concurrence contre lui-même, en lui prodiguant les surprises, les cadeaux, les fêtes galantes sous le masque d'un mystérieux inconnu. Cette prétendue rivalité travaille en sa faveur, et de quelque côté que la comtesse se tourne, c'est lui qui en profitera; si elle l'abandonne, gagnée par tant de galanterie, elle ne l'abandonnera que pour lui-même. Ainsi tout concourt au triomphe de sa cause. Une compagne de la comtesse, amoureuse du marquis, agit encore dans le même sens à son insu, en exhortant son amie à accueillir les hommages de l'inconnu et en déployant ainsi toute son adresse contre son propre amour.

C'est une comédie d'intrigue, mais nullement compliquée, où tout est tourné au spectacle ingénieux et galant, et le personnage de la comtesse est tracé d'un trait juste et assez fin, dans sa coquetterie de belle orgueilleuse qui se croit tout dû sans que rien l'engage. Pour moi, dit-elle à son amie Olympe,

> Pour moi, qu'aucun aveu sur l'amour n'effarouche,
> A personne jamais je ne ferme la bouche,
> Et, grossissant ma cour d'esclaves différents,
> J'écoute les soupirs et ris des soupirants.
> Ce n'est pas, après tout, leur faire grande injure :
> Ils ont beau de leurs maux nous tracer la peinture,
> Tous ces empressements de belle passion
> Souvent sont moins amour que conversation,
> Et le plus languissant, alors qu'il nous proteste,
> A, tout près d'expirer, de la santé de reste...
> S'engage qui voudra, je ne vais pas si vite ;
> Avec tous mes amants chaque jour je m'acquitte
> Et prétends que, des vœux qui me sont adressés,
> Le plaisir de me voir les a récompensés.
> Tant qu'ils en usent bien, je leur fais bonne mine,
> J'écoute leurs douceurs, prends mon humeur badine;
> Je raille ; mais aussi, quand on fait un faux pas,
> J'ai l'air sombre, je rêve et ne regarde pas (1).

On voit que le style ne manque pas de facilité et d'élégance. Le dialogue est d'un tour aimable et aisé. Parmi les vers chantés, quelques morceaux, comme les stances de Pomone et de Vertumne, ainsi que la chanson de la Bohémienne, sentent leur Quinault. Avec tous ces

(1) I, sc. 5, et III, sc. 1.

attraits, il n'est pas étonnant que l'*Inconnu* ait beaucoup réussi : on en fit de nombreuses reprises, en le modifiant dans ses parties accessoires selon les circonstances, et Dancourt, aux premières années du siècle suivant, composa même un nouveau prologue et des divertissements de sa façon pour cet ouvrage.

La vogue de la *Devineresse* fut bien autrement considérable encore; elle fit courir tout Paris. C'est un des premiers exemples et des plus mémorables, sur la scène du Théâtre français, de l'ouvrage de circonstance, de l'actualité dramatique, si cultivée depuis, mais bien rarement d'une façon aussi directe et aussi peu déguisée. L'héroïne de la comédie, Mme Jobin, n'est autre que la Voisin, dont les pratiques étaient depuis longtemps déjà tellement fameuses que Thomas Corneille n'avait pas craint d'y faire allusion, quatre années auparavant, dans son *Inconnu*, en la désignant par son nom (III, sc. 2). Elle avait été arrêtée le 12 mars 1679; et l'instruction commencée contre elle passionnait et épouvantait tout Paris. La *Devineresse* est du 19 novembre. Elle parut au milieu du procès, au moment où le roi, à la suite des premiers aveux qui avaient déjà compromis plusieurs grands personnages, ordonnait à la Chambre ardente de faire exacte justice, sans aucune distinction.

Mais, tout en s'emparant d'un sujet si propre à exciter l'intérêt, comme, quarante-deux ans plus tard, Legrand devait se jeter sur celui de Cartouche, Thomas Corneille eut soin d'en éviter les côtés les plus brûlants et les plus dangereux. La Voisin qu'il mit en scène est la

sorcière, non l'empoisonneuse; elle est aussi fourbe et aussi rouée, sans être aussi effroyablement scélérate. On accourut chercher au théâtre de la rue Mazarine l'explication des sortilèges, des apparitions, des prédictions, des prodiges de tout genre qui avaient abusé tant de personnages réputés peu crédules. On reconnaissait ou l'on voulait reconnaître les scènes dont le récit avait allumé les imaginations; on se murmurait à l'oreille, en dépit des précautions et des protestations de l'auteur, les vrais noms du Chevalier, du Marquis, de la Marquise, de la Comtesse. La malignité y trouvait son compte aussi bien que la curiosité. Joignez-y l'attrait d'une pièce à *trucs*, comme on dirait dans l'argot théâtral d'aujourd'hui. Ce sont là, assurément, des mérites d'une qualité inférieure; mais il faut ajouter que de cette pièce, fabriquée à la hâte et dans un but beaucoup plus commercial que littéraire, Thomas Corneille a su faire un ouvrage régulier, qui se tient, qui a une intrigue suivie, un nœud, un dénouement.

Pour répondre plus vite à l'impatience publique, la *Devineresse* fut écrite en prose, et Thomas Corneille prit un collaborateur. De Visé, qui s'est vanté d'avoir déjà travaillé avec lui à l'*Inconnu*, et qui a peut-être eu quelque part aussi à *Circé* (1), a pris une part plus certaine et plus généralement reconnue à cet ouvrage. Mais, même en acceptant ce qu'il a raconté à ce sujet après la mort de Thomas Corneille (2), on voit qu'il ne

(1) Voir la notice de M. Ed. Thierry en tête du *Théâtre de Thomas Corneille*, chez Laplace et Sanchez, in-8°, 1881.
(2) *Mercure galant*, de janvier 1710.

lui avait fourni que des scènes isolées, dont il n'avait pas su trouver le lien, ni essayé de faire une pièce. Thomas Corneille était précisément l'écrivain qu'il fallait pour cette tâche : « Jamais homme, à mon avis, a dit de lui Destouches, n'a mieux possédé l'art de bien conduire une pièce de théâtre. » Il faut, en effet, lui reconnaître ce mérite au plus haut point. Homme d'esprit, homme de ressources, sachant se plier à tout et tout s'assimiler, il n'était pas de ces génies originaux et créateurs qui s'ouvrent des voies nouvelles ; il était de ces hommes de théâtre qui suivent d'un pied agile et sûr les sentiers battus. On trouverait aisément des carrières plus glorieuses que la sienne ; on en trouverait peu de plus fécondes et de plus brillantes, peu qui aient réuni plus de succès et des succès plus lucratifs. Il savait tout faire de ce qui concernait son état : la tragédie, la tragi-comédie, la comédie, la farce, la féerie, *l'à-propos*. Il pouvait travailler sur commande, marier son travail à celui d'un autre, inventer des *scenarios* pour tirer parti des machines ou des décors, écrire en vers, écrire en prose, écrire pour la musique, et mettre la prose en vers qui ne se sentent point de la gêne de ce travail, comme il le fit pour le *Festin de Pierre*, dont son adaptation rimée a longtemps remplacé sur la scène l'original de Molière. Ce n'était pas un grand homme comme son frère, mais peut-être fut-ce un homme plus précieux que lui pour les comédiens.

Donneau de Visé, qui paraît bien avoir collaboré encore aux *Dames vengées* et à la *Pierre philosophale* de

Thomas Corneille, était un journaliste, l'un des types de l'habile homme, de l'industriel littéraire, du *faiseur* sachant tirer tout le parti possible de sa situation, de son influence, de ses relations. Il s'imposait grâce à son *Mercure*. Actif, remuant, intrigant, coureur de salons, de ruelles et de bureaux d'esprit, historiographe du roi, qui le pensionnait et l'avait logé au Louvre, très répandu à la ville et à la cour, on recherchait son appui, sa collaboration plus ou moins effective, et il endossait avec complaisance, au besoin, des productions dont on pouvait avoir des raisons diverses de lui attribuer ou de lui laisser prendre la paternité. Il est à remarquer, pour la plupart des pièces qu'on lui prête, que son nom ne figure ni sur le titre ni dans le privilège. Plusieurs pourraient être du comédien de Villiers, dont les initiales étaient les mêmes que les siennes, et l'histoire de son théâtre, si nous avions à la faire, serait pleine d'incertitude et de confusion. Mais ce qui nous en dispense, c'est son extrême médiocrité. De Visé qui, en vrai journaliste, a traité souvent des sujets d'actualité, comme dans la *Devineresse*, la *Comète*, les *Intrigues de la loterie*, est un écrivain misérable, parfois à peu près illisible, d'un comique bas et trivial.

On trouvera pourtant tout au moins une intention de comédie, mais qui avorte à l'exécution, dans la *Veuve à la mode* (1667), tableau bourgeois, *réaliste* et naïvement satirique, dont le principal intérêt pour nous consiste dans l'exactitude de l'observation familière et la vérité du menu détail. C'est, d'ailleurs, une simple esquisse en un acte. La meilleure de ses pièces est,

sans contredit, la *Mère coquette ou les Amants brouillés* (1665). Il n'avait guère que vingt-cinq ans lorsqu'il la composa, et il ne jouissait pas encore de l'influence que devait lui valoir, quelques années plus tard, la fondation du *Mercure galant*. Comme c'était le premier ouvrage qu'il donnait au théâtre et le début de ses relations avec Molière, qui joua la *Mère coquette* sur la scène du Palais-Royal, il y avait mis plus de soins, plus d'effort et plus de talent. L'œuvre est toujours d'un assez pauvre poète; cependant il s'y rencontre un certain nombre de vers spirituels. Surtout l'idée est ingénieuse et comique, l'intrigue bien menée; plusieurs personnages sont peints d'une façon plaisante et vraie; quelques scènes, ou du moins quelques situations, ne semblent pas indignes de Molière. Ce début autorisait des espérances qui ont été complètement déçues.

Quelques jours auparavant, Quinault avait donné à l'Hôtel de Bourgogne une pièce sur le même sujet, portant le même titre et le même sous-titre. De Visé s'est plaint amèrement d'avoir été victime en cette occasion d'un abus de confiance. Quinault, d'ailleurs, il faut bien l'avouer, était assez coutumier du fait, et son habileté fut trop souvent dépourvue de scrupule. Il avait débuté au théâtre en 1653 par la comédie des *Rivales*, que son maître Tristan présenta sous son propre nom afin de lui aplanir les voies. Cette pièce d'un jeune homme de dix-huit ans est naturellement conforme au goût de l'époque, c'est-à-dire pleine de déguisements, de surprises, de quiproquos, de rencontres imprévues. Mais on a peine à comprendre que pas un acteur, à supposer qu'on l'eût

reçue d'abord sans l'examiner, sur le nom de Tristan, ne se soit aperçu, aux répétitions, qu'elle était servilement calquée sur les *Deux Pucelles* de Rotrou. Dans toutes d'eux, outre l'invention générale, les épisodes sont absolument semblables. Là il n'y a pas le moindre doute possible ; mais le petit problème d'histoire littéraire que soulève sa deuxième comédie, l'*Amant indiscret, ou le Maître étourdi* (1654), est plus obscur. En lisant cette pièce, d'un style faible, d'une versification molle et lâchée, mais assez vivement conduite, il est impossible de n'être pas frappé par l'analogie du rôle fondamental avec le Lélie de Molière. Si l'intrigue est toute différente, l'idée est la même : celle d'un maître étourdi qui semble avoir pris à tâche de détruire tout ce que combine son valet pour lui rendre service et le tirer d'embarras. L'*Etourdi* de Molière avait été représenté à Lyon dès 1653. Etait-ce absolument la même pièce que celle qui fut jouée à Paris en 1658, et faut-il croire que Quinault ait eu connaissance d'une façon quelconque de cette œuvre provinciale, qu'il s'en soit emparé pour composer la sienne avec une rapidité dont le style semble porter la trace et qu'expliquerait sa facilité prodigieuse, — ou bien qu'il ait tout simplement puisé à la même source italienne ?

Quoi qu'il en soit, on voit que Quinault n'était pas moins suspect en son genre que Visé dans le sien. Il s'est défendu mollement contre l'accusation très formelle de celui-ci (1). Moralement, il est difficile de

(1) Les analogies entre les deux pièces abondent, dans la concep-

l'absoudre; littérairement, on peut alléguer, pour sa défense, le droit d'un talent supérieur. La véritable invention, la véritable originalité littéraire est entièrement dans la forme qu'on donne à l'idée. Les réclamations de ce genre peuvent émouvoir les contemporains; elles perdent beaucoup de leur intérêt pour la postérité, aux yeux de qui le véritable auteur est celui qui a fait la meilleure pièce. Par droit de conquête, Quinault a tous les titres sur l'ouvrage contesté et des deux versions on ne connaît plus que la sienne.

Sa *Mère coquette* est une pièce très bien conduite, qui a de la gaieté et de la finesse, de l'observation et de la verve, du comique et de la grâce, du naturel enfin dans l'ingénieux et le joli. Les excellents traits y abondent, et ils jaillissent de source; Quinault a seulement le tort d'y appuyer quelquefois un peu trop. Malgré des inégalités et des incorrections, qui semblent venir d'une exécution trop hâtive, le style en est généralement d'une grande souplesse et d'une saveur piquante. Les fourberies de la suivante, adroitement soutenues, amènent des situations filées avec art. Ismène, la mère coquette, a le tort de lui expliquer sans artifice sa jalousie contre sa fille, les prétentions qu'elle a gardées et toute sorte de sentiments intimes qu'on se cache à soi-même, loin de les dévoiler aux autres. Il n'est pas plus vraisemblable que le marquis se moque de sa propre personne en dépeignant le ton et les manières des *gens*

tion des caractères, dans le détail des scènes, jusque dans le détail du style, et il est impossible de les attribuer à de simples rencontres.

de sa volée, comme le pourrait faire un poète satirique (1). Toutefois, s'il est trop poussé à la charge, ce rôle de marquis ridicule, avantageux et poltron, n'en a pas moins des parties excellentes, et pourrait bien avoir servi de modèle à celui du *Joueur* (2). Ce n'est pas le seul point par où Quinault, dans cette pièce, fasse songer à Regnard. Laurette, la fine mouche et le valet Champagne sont de la même famille et aussi peu scrupuleux que les Lisette et les Crispin ; seulement chez Regnard la fantaisie, plus légère et plus vive, avertit mieux qu'il ne faut pas prendre leurs tours pendables au sérieux. Une distance considérable sépare la *Mère coquette* des précédentes comédies de Quinault (3) : dans l'intervalle Molière était venu, et Quinault avait assez d'esprit, de souplesse et de talent pour profiter de ses leçons. C'est à lui certainement, beaucoup plus qu'à Visé, qu'il est redevable de ce progrès.

(1) Les frères Parfaict disent, et Voltaire aussi, que ce marquis est le premier qu'on ait mis au théâtre : assertion bien légère et qui a lieu d'étonner de leur part, car s'il est permis de ne tenir aucun compte du marquis des *Fâcheux*, comment oublier M. le marquis de Mascarille, cette *charge* amusante et pleine de verve par laquelle Molière préludait à sa campagne contre « le plaisant de la comédie » ; le marquis de la *Critique*, et surtout les deux marquis de l'*Impromptu*, qui, deux années d'avance, avaient tracé directement la voie, avec le commentaire hardi dont Molière a fait précéder leur entrée, à celui de la *Mère coquette* ?

(2) La Harpe, *Cours de littérature*.

(3) Le dénouement de la *Mère coquette* se fait par un moyen ingénieux, mais dont l'auteur n'a pas su tirer tout le parti qu'il comportait, car il est uniquement en récit, au lieu d'être mis en scène. Le vieillard suborné par Champagne pour venir attester faussement la mort du mari d'Ismène, enlevé jadis par les pirates,

L'année même où Quinault donnait l'*Amant indiscret*, La Fontaine faisait imprimer son premier ouvrage, traduction en vers de l'*Eunuque* de Térence, qui ne fut jamais représentée. Le fabuliste a été séduit par le théâtre ; il y est revenu à diverses reprises, mais sans suite, comme au hasard, dans les directions les plus diverses, et sans aboutir ni à une œuvre originale, ni à une œuvre supérieure. Il a laissé des opéras, des ballets, un fragment de tragédie, une grande comédie en vers, de petites comédies en vers et en prose. La seule que l'on joue encore quelquefois, c'est la *Coupe enchantée*, qui est la mise en scène de deux de ses contes. Cette pièce a été recueillie dans les œuvres de Champmeslé, et ce n'est point la seule. Nous croirions volontiers que Champmeslé n'a été qu'un prête-nom pour le *Florentin*, spirituelle petite comédie versifiée agréablement et qui se recommande par la jolie scène où la pupille d'Harpajème berne son tuteur jaloux, en lui contant, lorsqu'il se présente à elle sous un déguisement, tous les bons tours qu'elle lui a joués. C'est une piquante variation sur le thème

et lui permettre ainsi de se remarier, se trouve être ce mari lui-même. On avait déjà vu une situation analogue dans la *Sœur* de Rotrou, et Balzac a imaginé un dénouement du même genre dans son *Mercadet*, où le vrai Godeau, le caissier infidèle dont l'homme d'affaires annonce toujours le prochain retour à ses créanciers pour leur faire prendre patience, revient justement d'Amérique, à sa grande stupéfaction, au moment où il attend le faux Godeau stylé par lui. Mais le coup de théâtre est plus plaisant et aussi plus compliqué chez Rotrou ; il est ménagé avec plus d'art et a bien autrement de relief chez Balzac.

éternel d'Agnès et d'Arnolphe, de Rosine et de Bartholo. Du moins la collaboration de La Fontaine à cette bagatelle est des plus vraisemblables. Je n'en dirai pas autant de *Ragotin*, longue et lourde platitude, en regard de laquelle le *Roman comique* de Scarron est un pur chef-d'œuvre et où nous ne voyons pas ce que La Fontaine pourrait avoir à réclamer.

Ce Champmeslé, mari de la fameuse tragédienne, acteur assez remarquable lui-même dans le tragique et dans le comique, lié à ce double titre avec un grand nombre d'auteurs, homme d'esprit, de goût et de plaisir, n'était pas indigne de l'honneur d'être le collaborateur de La Fontaine. Plusieurs écrivains célèbres ne dédaignaient pas de le consulter. On lui a souvent attribué des pièces pour lesquelles il n'avait servi que d'intermédiaire ou de masque ; mais il en a signé aussi un certain nombre dont il n'est pas seulement le père putatif. Jamais on ne lui a disputé les *Grisettes* (1671), le *Parisien* et la *Rue Saint-Denis* (1682), où Champmeslé, Parisien lui-même, fils d'un marchand de rubans du Pont-au-Change, a eu, à défaut d'autre mérite, celui de réunir quelques traits d'observation sur la vie des petits bourgeois et commerçants, de nous peindre leurs usages et leurs ridicules dans des tableaux populaires qui ne manquent ni d'entrain, ni de gaîté, mais qui manquent de force et de relief, et où il ne faut chercher rien de plus que de légers croquis.

Champmeslé occupe, avec Brécourt, une place moyenne dans ce groupe nombreux d'acteurs-auteurs contemporains de Molière, dont les plus intimes sont

Chevalier, Dorimon, et, un peu au-dessus de ces barbouilleurs de rapsodies, Rosimond et de Villiers; dont les plus remarquables s'appellent Raymond Poisson et Hauteroche,

Raymond Poisson fut la souche de toute une dynastie de comédiens. Il brillait aux premiers rangs dans la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et Palaprat nous apprend que Molière lui enviait son naturel parfait dans le comique ; il faut entendre qu'il s'agit de la farce : ni comme acteur, ni comme écrivain, Raymond Poisson ne fut l'homme de la haute comédie. Il avait reçu de ses parents peu d'instruction; mais la nature lui avait donné beaucoup d'esprit naturel, une verve intarissable et un grand esprit de saillies. Il a laissé une dizaine de pièces, dont la plupart, comme le *Baron de la Crasse*, le *Poète basque*, les *Faux Moscovites*, la *Hollande malade*, sont de petites pièces de circonstance en un acte, souvent triviales, peu difficiles sur le choix des plaisanteries, mais gaies, amusantes, et où les traits de mœurs abondent. Quelques-unes descendent même jusqu'à la parade et ne seraient pas déplacées sur les tréteaux de la foire. La plus importante de ses comédies s'appelle les *Femmes coquettes ou les Pipeurs* (1670) : elle est pleine de bonne humeur et d'esprit, vivement menée, très curieuse. Crispin, — dont Raymond Poisson n'est pas précisément le créateur, comme on l'a dit à tort, car on le trouve dès 1654 dans l'*Ecolier de Salamanque* de Scarron, mais qu'il a été le premier à ramener dans plusieurs pièces avec le même air de famille, et qu'il *créa* surtout

comme acteur, — s'y déguise en vicomte de Beauregard, qui a laissé à la guerre un bras, une jambe et un œil, et ne s'en fait pas moins fort de séduire la femme de son maître par l'offre brutale de cinq cents louis d'or. C'est assez dire que la pièce tient encore de la farce et n'est pas toujours difficile dans ses moyens d'exciter le rire. On aurait tort d'y chercher, d'après le titre, une comédie de caractère; mais c'est, dans une certaine mesure, une comédie de mœurs, — de mauvaises mœurs, — où il a mis en scène, sans nuances et sans ménagements, des femmes qui ne sont pas seulement coquettes, qui sont joueuses, prodigues et coureuses, tiennent brelan chez elles, passent les jours et les nuits en fêtes, fréquentent le plus vilain monde et voient dans leurs maris les animaux les plus fâcheux de la création. Flavie mène le sien par le bout du nez et le traite comme un laquais tant qu'il n'est pas entré en révolte. La moindre de ses impertinences est de le forcer à l'attendre quand elle court les fêtes de nuit :

Je vais au bal, monsieur....
Faites qu'à mon retour on m'ouvre promptement:
Veillez un peu.

FLAVIO

Je crains que le sommeil m'abatte.

FLAVIE

Eh! je veille bien, moi qui suis plus délicate.

Voilà un mot de comédie, et il y en a quelques-uns dans cette farce.

Noël Le Breton, sieur de Hauteroche, fils d'un riche huissier au Parlement et destiné d'abord à la magistrature, avait reçu une éducation beaucoup plus complète que celle de Poisson. A la suite d'une jeunesse aventureuse, il entra au théâtre et ne tarda pas à occuper à l'Hôtel de Bourgogne une place considérable (1). Son premier ouvrage: l'*Amant qui ne flatte point*, est de 1668; son dernier : les *Bourgeoises de qualité* (tous deux en cinq actes, en vers), de 1690. Entre celui-là et celui-ci il avait fait neuf autres pièces, pour ne parler que de celles qui sont arrivées jusqu'à nous. Elles vont du mauvais à l'excellent, en passant par tous les degrés du médiocre. Avons-nous besoin d'ajouter que ce terme d'excellent n'a ici qu'une valeur relative, car Hauteroche n'aborda point la grande comédie, et ses meilleurs ouvrages ne sont guère que des farces de bon aloi. Son imagination n'est pas très riche de son propre fonds et ses intentions comiques manquent de profondeur; mais il entend le dialogue, il sait bâtir une pièce, en couper heureusement les scènes, y jeter du mouvement. Ses plus connues, restées longtemps au répertoire, sont le *Deuil* et le *Cocher*, qu'on lit encore avec plaisir, la *Dame invisible ou l'Esprit follet*, où il a repris avec plus d'art et de goût, mais non sans en refroidir l'intérêt par la mul-

(1) Voyez le langage que lui prête Quinault dès 1654, dans sa *Comédie sans comédie* (I, scène V).

tiplication d'épisodes un peu monotones, le sujet traité par d'Ouville d'après Calderon, une quarantaine d'années auparavant. Rien de plus spirituel, de plus amusant, de plus vivement enlevé que *Crispin médecin*, pourvu qu'on n'y cherche point le ton de la haute comédie et qu'on se prête à la gaieté de l'auteur. Il y a trouvé quelques situations d'une drôlerie absolument irrésistible et qui dilaterait les rates les plus rebelles (1). Plusieurs scènes du second acte sont dignes des farces de Molière et contiennent, comme elles, plus d'un trait de véritable comédie.

Mais ce sont là pièces d'intrigue toutes pures. La seule qu'on puisse rattacher à la comédie de mœurs est la dernière. Molière alors avait disparu depuis dix-sept ans : ce n'était plus un ennemi ; la postérité commençait pour lui ; la mort l'avait mis à son rang et son influence pouvait désormais s'exercer sans obstacle. Les *Bourgeoises de qualité* offrent comme une combinaison du *Bourgeois gentilhomme* avec les *Précieuses ridicules*. On y voit un valet se déguiser en comte, à l'instar de Mascarille, et abuser par ses manières, ses mines, son langage, deux folles entichées des titres et qui croient se connaître aux belles façons de la cour. Seulement ce

(1) Hauteroche a également donné un *Crispin musicien*, qui ne vaut pas celle-ci, mais qui n'eut pas un moindre succès. Il faut rattacher le *Crispin gentilhomme* de Montfleury, le *Crispin précepteur* et le *Crispin bel esprit*, deux bagatelles de la Thuillerie, dont la dernière est assez jolie, à cette série de pièces toutes basées sur le travestissement d'un valet, et dont le succès fut dû principalement au jeu d'un acteur et à l'exploitation d'un type à la mode.

travestissement, un des lieux communs de la comédie, est loin d'être aussi bien justifié que celui de Mascarille. Hauteroche a retourné ici le ménage du *Bourgeois gentilhomme* : le bon sens de Mme Jourdain est l'apanage du mari, tandis que la femme a pris le rôle opposé.

Cette mère extravagante a une fille aînée qui ne l'est pas moins et dont le caractère orgueilleux et hautain ressort mieux encore par un contraste perpétuel avec sa cadette. Ce n'est pas, d'ailleurs, que la comédie des *Bourgeoises de qualité*, malgré d'excellents détails et des scènes plaisantes, qui lui ont valu d'être imitée par Dancourt, compte parmi les meilleures de Hauteroche. S'il y vise plus haut que dans les autres, elle manque de netteté dans le plan et de force dans la conduite. Il était mieux fait pour des œuvres de moindre haleine. Une comédie en cinq actes est un fardeau trop lourd pour lui. Tenons-lui compte, néanmoins, de cet effort tardif vers la pièce de caractère et des traits satiriques qu'il a dirigés contre un des travers du temps les plus souvent attaqués par les poètes comiques et les moralistes.

Montfleury, l'auteur de la *Femme juge et partie*, n'était pas un acteur, comme on l'a dit souvent, mais le fils d'un acteur, de celui dont Molière a raillé l'énorme corpulence dans l'*Impromptu de Versailles* et auquel on doit la tragédie de la *Mort d'Asdrubal*. Fils d'un des principaux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, Antoine-Jacob Montfleury était, pour ainsi dire, de la maison, et il en prit vivement les intérêts contre Molière.

Dans la levée de boucliers qui eut lieu à la suite de l'*Ecole des femmes*, il décocha contre lui l'*Impromptu de l'Hôtel de Condé*, diatribe virulente et document curieux, mais dont la valeur littéraire ou dramatique égale à peine celle de la *Vengeance des marquis*, attribuée par les uns à de Visé, par les autres au comédien de Villiers, et n'égale pas celle du *Portrait du peintre*, de Boursault. A ce moment-là, Montfleury n'avait encore écrit qu'une œuvre d'une certaine importance, mais non de ses meilleures : le *Mari sans femme*. L'*Ecole des jaloux ou le C... volontaire*, qu'il donna l'année suivante, et qui n'est point sans rapports, pour le sujet et quelques déails, avec le *Mari sans femme*, est la première qui compte. Sans transition, cet ennemi de Molière commençait par l'imiter dans son titre, car c'est à Molière, nous l'avons dit, qu'on doit sur la scène française ce titre d'*Ecole* qui devait y faire fortune, et son *Ecole des Maris*, qui paraît avoir précédé de quelques mois la plate *Ecole des c...* de Dorimon, ouvre une longue série qui s'est prolongée jusqu'à nos jours sous la même étiquette.

L'*Ecole des jaloux*, farce tout à fait « joyeuse et récréative », serait excellente si les mœurs y étaient respectées davantage. Montfleury a poussé l'insolence de la bouffonnerie jusqu'à la dédier aux c... par une longue épître écrite sur un ton de persiflage ironique. Il use et abuse avec prédilection d'un mot qui n'est pas rare non plus chez Molière, comme on sait, mais que nous supportons chez lui par tradition, et parce que c'est Molière. Pas un poète comique de la seconde

moitié du XVIIe siècle n'a dépassé la liberté de langage et la crudité de Montfleury : par là, comme par la physionomie générale de ses pièces et la source espagnole où il puise, il se rattache à l'époque précédente. *L'Ecole des jaloux* a du moins pour elle cette circonstance atténuante que sa gaieté sauve jusqu'à un certain point les inconvénients de sa licence. La bouffonne invraisemblance de l'intrigue sert de palliatif à ses hardiesses. C'est une véritable pièce de carnaval, une *cause grasse*, dont le seul but est de faire rire *quand même*, et qui y réussit à merveille. Mis dès le premier acte dans le secret de la comédie, le lecteur est rassuré d'avance sur les suites : il sait qu'il n'a affaire qu'à une pure mascarade destinée à guérir un jaloux grotesque, ce qui lui permet de s'amuser à ses dépens sans que la chose tire à conséquence.

Après l'*Ecole des jaloux*, l'*Ecole des filles*, qui ressemble tout à fait, pour le style et pour la conduite, à une des plus médiocres comédies de d'Ouville. En lisant cet imbroglio gauchement versifié et où l'unité de lieu reçoit de nombreux accrocs, on se croirait de vingt ans en arrière. Avons-nous besoin d'ajouter qu'il ne faut envoyer aucune fille à cette école-là ?

Trois ans plus tard, parut son chef-d'œuvre : la *Femme juge et partie* (1669). On ne joue plus la *Femme juge et partie* ; mais elle a été souvent reprise, toujours avec succès, et l'on en a encore récemment tiré un opéra-comique. Tout le monde la connaît, au moins de titre, et il n'est pas nécessaire d'être un érudit pour en savoir le sujet. Le bourgeois Bernadille, personnage

emporté, avare, querelleur, grossier, malpropre et suranné, trompé par un faux rapport, s'est cru trahi par sa femme et s'est vengé avec une cruauté sournoise, en la débarquant dans une île déserte au cours d'un voyage d'agrément. Il y a trois ans de cela : il la croit morte, n'en ayant jamais eu de nouvelles, et se prépare à convoler de nouveau. Mais, recueillie par un vaisseau qui passait, et revenue sous un déguisement masculin, M[me] Bernadille commence par taquiner son époux, — qui met une bonne volonté excessive à ne reconnaître ni ses traits, ni sa voix, ni ses manières, — en faisant la cour à celle qu'il veut épouser et dont il lui enlève le cœur. Chargée par lui de demander au duc en sa faveur la place de prévôt, elle se la fait adjuger à elle-même, et profite de ce titre pour ordonner l'arrestation de son mari et sa comparution devant elle. Les accusations de ce juge de fantaisie, qui lui rappelle toutes les circonstances de son crime, ne lui ouvrent pas les yeux davantage. Il se défend de son mieux et, après avoir tergiversé longtemps, par un sentiment d'orgueil assez mal placé, avant d'avouer la vraie raison pour laquelle il s'est défait de sa femme, il finit par s'y résoudre, afin de sauver sa vie. Mais il s'agit de prouver qu'il a été bien réellement trompé par elle, sans quoi il encourra doublement le supplice, comme assassin et comme calomniateur infâme. Il en appelle alors au témoignage de la suivante qui avait accusé sa maîtresse, et qui confesse son mensonge intéressé. Bernadille se croit perdu; mais sa femme, qui l'aime toujours, bien que ce brutal et sot personnage soit aussi

peu aimable au moral qu'au physique, se démasque et le rassure. Il n'a pas été ce qu'il croyait être et il ne sera pas pendu. Tout est pour le mieux!

Le sujet prêtait amplement aux plaisanteries aimées de l'auteur. Montfleury ne s'est privé d'aucun mot à double entente, d'aucun sous-entendu, d'aucune équivoque, dans les scènes où Julie, déguisée en homme, courtise Constance, qui n'a aucun doute sur son sexe, et on peut dire qu'il jongle avec le mot que Paul de Kock seul, à notre époque, a osé donner pour titre à l'un de ses ouvrages et qu'il le prodigue sous toutes les formes. Ce mot est le fond de la *Femme juge et partie*, comme *goddam*, suivant Figaro, est le fond de la langue anglaise. Une source intarissable de comique jaillit de la situation, d'abord quand Bernadille, n'ayant d'autre ressource pour se sauver que de révéler son affront, balance entre son honneur et son salut, retenu par l'orgueil, mais poussé par l'amour de la vie; puis quand il se voit réduit au désespoir en apprenant qu'il n'était pas ce qu'il croyait être, car l'innocence de sa femme lui enlève toute excuse sérieuse. Il faut qu'il *le soit*, ou qu'il soit pendu, et il pèse l'une et l'autre alternative en des stances qui parodient celles de Rodrigue.

On peut croire aussi qu'en cette matière joyeusement cynique, l'auteur n'oublie pas d'associer les spectateurs à son principal personnage par quelqu'une de ces allusions gaillardes qui ont le privilège d'exciter toujours le rire. Ce qui ne l'empêche pas de faire le panégyrique de la Comédie, même au point de vue moral, et

cela dans l'une des scènes où les mots crus sont les moins épargnés. N'a-t-il pas dédié sa pièce au président Potier de Novion, en la plaçant formellement sous son patronage et en lui rappelant l'approbation qu'elle en avait reçue? Si les spectacles et les spectateurs de nos jours ne sont pas plus sévères sur la morale qu'on ne l'était au XVII[e] siècle, du moins ils le sont généralement plus sur la décence, et c'est déjà quelque chose. La représentation de la *Femme juge et partie*, comme celle de l'*Ecole des jaloux*, qui obtiendraient encore un grand succès de belle humeur, ne serait plus possible aujourd'hui sans expurgation (1).

Le style de l'ouvrage, toujours négligé et même par endroits incorrect, est néanmoins très supérieur à celui des pièces précédentes. Il a de la couleur, du trait, du mordant, de l'entrain; il est plein de mots heureux, et quelques tirades sont à peu près irréprochables: telle est celle où Julie défend contre Bernadille les poudres, les pâtes, les parfums, les tours de cheveux, les mouches, le lait virginal, l'eau d'ange et tous les ingrédients de la toilette féminine:

Un peu d'aide souvent sied bien à la beauté;
Ce soin n'est pas blâmable, et même la nature
Ne prend pas le secours de l'art pour une injure :
Elle n'a rien sans lui de beau ni de parfait.
C'est l'art qui sait cacher les fautes qu'elle fait :

(1) Elle a été corrigée et refaite par M. Onésime Leroy ; mais, depuis plus de trente ans, elle a disparu de l'affiche, même sous cette forme nouvelle.

Il adoucit les yeux, change la brune en blonde,
Fait d'un teint basané le plus beau teint du monde,
Noircit les cheveux gris, couvre les dents d'émail,
Convertit la blancheur d'une lèvre en corail.
Il embellit la fille et rajeunit la mère ;
Quand un œil est unique, il lui fournit un frère,
Des beautés en décours conserve les amants,
Convertit leurs défauts en autant d'agréments,
Embellit, rajeunit sans peine et sans obstacles ;
Et la nature enfin ne fait point ces miracles.

(IV, scène II.)

Mais la *Femme juge et partie* est encore de l'ancienne école. L'auteur n'a nul souci ni de corriger, ni même de peindre les mœurs. Il ne se préoccupe ni de la vérité, ni de la vraisemblance ; il ne songe qu'à tirer d'un sujet comique des situations plaisantes. Quoiqu'on ait prétendu qu'elle était fondée sur l'histoire d'un certain marquis de Fresne, qui avait, dit-on, vendu sa femme à un corsaire, elle est encore empruntée au théâtre espagnol (1). Enfin, il n'est pas jusqu'aux habitudes du théâtre de l'âge précédent, — les stances, le monologue avec apostrophe à des sentiments abstraits (III, 5), le dialogue symétrique, — dont on ne retrouve une trace légère en quelques scènes.

La *Femme juge et partie*, où jouait l'élite de l'Hôtel

(1) La scène se passe à Faro, qui est une ville de Portugal, ce qui n'empêche pas l'auteur de mettre dans la bouche de Bernadille ce vers :

Je crois,
Quoi que vous en disiez, que c'est parler françois.

de Bourgogne, balança le succès du *Tartuffe*, qui l'avait devancée de quelques semaines sur la scène du Palais-Royal et, dans l'orgueil de son triomphe, Montfleury, — moins pour imiter Molière, dont il mettait sa gloire à ne pas suivre les leçons, que pour mieux marquer sa prétention d'entrer en concurrence avec lui, — écrivit le *Procès de la Femme juge et partie*, qui est comme une variante de la *Critique de l'École des femmes*.

Au chef-d'œuvre de Montfleury succéda l'une de ses comédies les plus faibles. Le *Gentilhomme de Beauce* (1670) met en scène un hobereau campagnard turlupiné par des Parisiens, sujet conforme aux idées du temps et cher aux poètes comiques du XVIIe siècle. L'air de la cour pouvait seul former des êtres civilisés et *polis*, et les marquis à larges canons ne manquaient pas d'aller s'égayer les premiers aux mésaventures de ces rustauds qu'on tirait de leurs terriers pour les livrer à la risée du parterre. Toutes proportions gardées, le *Gentilhomme de Beauce* est le *Pourceaugnac* de Montfleury. Mais, loin de pouvoir rivaliser de *vis comica* avec la pièce de Molière, cette comédie tout épisodique, sans fond, sans portée et à peu près sans verve, n'offre même pas l'intérêt du *Baron de la Crasse*, la farce de Raymond Poisson. Elle ne dut son semblant de succès qu'à une espèce de parodie de la grande scène de *Britannicus*, — alors tout récent, — entre Agrippine et Néron, et à quelques autres particularités semblables; et si on la joua à Versailles, devant le roi, ce fut surtout pour procurer aux courtisans le plaisir de voir berner,

encore que d'une main bien molle, un gentillâtre qui avait le ridicule de vivre loin de Versailles.

Montfleury retrouva toute sa verve dans la *Fille capitaine* (1672), qui n'est point d'une signification plus haute que les comédies précédentes et n'affiche pas davantage l'intention de corriger les mœurs, mais qui est d'un tour singulièrement alerte et dont les figures vivement esquissées, la marche expéditive, les situations piquantes, l'allure du dialogue et du style sentent au plus haut point leur homme de théâtre. Le principal rôle est ici encore un travesti, comme dans la *Femme juge et partie* et dans la *Dame médecin* : moyen facile et sûr de produire de l'effet, et se prêtant aux plaisanteries libres qu'il aimait. C'est un rôle à la Déjazet, où devaient briller, comme dans l'Agathe des *Folies amoureuses*, certaines actrices délurées, aux allures masculines. Ce travestissement n'est pas, d'ailleurs, un pur épisode ; il est amené par l'intrigue et fait le fond de la pièce ; pour le justifier, l'auteur a eu soin aussi de faire d'Angélique une jeune personne dont les sentiments, les manières et le langage n'ont rien de la timidité ni de la retenue naturelles à son sexe. Écoutez la profession de foi de cette évaporée :

Je veux vivre toujours, cousine, à ma manière,
Et mon cœur ne sera pour l'hymen attendri
Que quand on se pourra défaire d'un mari
Comme on fait d'un habit qui n'est plus à la mode.
Des manières d'agir j'aime la plus commode.
Sous un joug que je crains, mon esprit languirait ;
Je me fais des plaisirs que l'hymen troublerait...

J'aime le jeu, le bal, la danse, l'entretien.
J'aime à troubler des cœurs sans engager le mien,
A tourner d'un amant l'ardeur en ridicule,
A vivre sans attache et railler sans scrupule,
A flatter vingt galants de l'espoir de ma main,
Et même quelquefois à dauber le prochain.

On ne saurait guère pousser l'émancipation plus loin, et nous ne nous étonnons plus de voir Angélique s'habiller en officier et se faire passer pour le frère de son amie Lucinde, afin de la délivrer des poursuites d'un vieux magot ridicule, fat et couard, M. Le Blanc, qui, à son âge, court encore le guilledou. Mme Le Blanc entre dans le complot, pour donner une leçon à son mari, qu'elle aime toujours, malgré sa conduite et ses mauvais traitements. Rien n'est plaisant comme les scènes où ce vilain homme, accourant, la bouche enfarinée, au rendez-vous qui lui sert d'appeau, est mis en déroute par l'entrée du prétendu capitaine qui fait devant lui une cour pressante à sa femme, sans qu'il ose broncher dans sa cachette, et où celle-ci, qu'il accable ensuite de reproches en lui disant qu'il a vu la chose de ses propres yeux, lui répond d'un air innocent : « Que ne paraissiez-vous ! » sans qu'il puisse expliquer pourquoi il ne se montrait pas. C'est là de la comédie, non de la plus haute, mais de la plus franche. Surpris par ce capitaine de contrebande avec sa prétendue sœur, M. Le Blanc n'obtient grâce qu'à la condition de s'enrôler dans sa compagnie. En vain il se débat de toutes ses forces :

Me mener à la guerre, ah ! j'aime mieux périr !
J'y mourrai tous les jours de la peur de mourir.
Monsieur, de bonne foi, je suis poltron en diable,
Ayez pitié de moi !

Le sergent l'Espérance le force à marcher parmi ses recrues. A la fin, tout se découvre et s'explique. Il apprend que le capitaine n'est qu'une fille, que sa femme s'est moquée de lui, que Lucinde et elle lui ont donné la leçon qu'il méritait et qu'il n'est qu'un sot.

C'est une autre Angélique, — à moins que ce ne soit la même, — qui se déguise en membre de la Faculté dans la *Dame médecin*, où les scènes plaisantes ne manquent pas non plus. Dans *Crispin gentilhomme*, — un sujet dont l'invraisemblance romanesque trahit de prime abord son origine espagnole, — la partie comique repose sur un travestissement d'un autre genre, semblable à ceux de Scarron et de Hauteroche : le paysan Mathurin substitue au fils du colonel Florisel, que celui-ci avait déposé mystérieusement chez lui vingt années auparavant, sans en prendre de nouvelles depuis, et qui a disparu, son propre enfant, qui est le magister du village (1). Heureusement le colonel découvre la fraude, retrouve son fils dans la personne d'un charmant jeune homme, doué de toutes les beautés et de toutes les vertus, qu'il a rencontré en Portugal et qui s'est attaché à lui. Cette histoire est du bois dont on faisait jadis les tragi-comédies.

(1) Dans la *Force du sang, ou le Sot toujours sot*, Brueys a repris un sujet tout semblable.

Quoique les personnages de Montfleury ne brillent point d'habitude par leurs scrupules, le héros de *Trigaudin ou Martin Braillard* les laisse tous bien en arrière. Cet homme qui, cachant son titre de mari, veut faire épouser sa propre femme à Géronte, afin de se débarrasser ensuite de lui par une certaine *poudre*, et de mettre la main sur son coffre-fort, est un coquin sinistre qui échappe au domaine comique. Pour n'en pas sortir, l'auteur, au lieu de faire pendre ce drôle au dénouement, se borne à le punir par un bon tour qu'on lui joue et par quelques épigrammes. C'est contre des comédies de ce genre que Jean-Jacques Rousseau aurait été en droit de fulminer, plus encore que contre celles de Regnard, car il n'y a pas moyen de traiter Trigaudin en personnage de pure fantaisie et sans conséquence, comme ce pendard de Crispin. On dirait que tout sens moral s'éteint chez Montfleury dès qu'il prend la plume, et qu'il considère la coquinerie comme un des éléments essentiels du comique. Il ne discerne point la frontière où il faut s'arrêter et ne se doute pas une minute que l'art et le goût puissent être solidaires des offenses portées à l'honnêteté et aux bonnes mœurs.

Qu'a-t-il manqué à Montfleury pour monter à un rang supérieur ? Beaucoup de ses pièces sont vives, amusantes, spirituelles, lestement conduites, suffisamment versifiées : lorsqu'il est en veine, il attrape même à merveille le vers brisé, court, rapide, se modelant sur la conversation par des rejets et des enjambements pareils à ceux que l'école moderne se vante d'avoir introduits au théâtre. Elles offrent des physionomies excel-

lentes, jamais approfondies toutefois, esquissées seulement d'un trait rapide et juste, nettement tracées et bien soutenues. Il lui a manqué, avec plus de respect pour la décence et aussi plus de force et de variété dans l'invention, le sens d'un comique plus large et plus profond. Celles mêmes de sès œuvres qui semblent se rapprocher de la comédie de caractère, ne se préoccupent que d'exciter la curiosité du spectateur et de l'amuser, sans aucun souci de l'instruire, au sens où le théâtre peut le faire, et avec le plus parfait mépris de la vraisemblance. Si l'on ne demande pas au poète comique d'écrire des sermons dialogués, ni même de se poser en moraliste, encore faut-il pourtant que son œuvre signifie quelque chose et qu'elle ait un but. Le comique de Montfleury sent trop souvent la mauvaise compagnie. Peut-être n'est-ce point une raison suffisante pour ne pas le comparer à Regnard. C'est celui de nos poètes comiques consacrés dont il se rapproche le plus dans ses bons ouvrages : il en a l'entrain, la désinvolture, la gaicté, la morale cavalière, sans en avoir le style étincelant ni l'irrésistible vigueur comique.

Depuis Molière, l'imitation de la comédie espagnole était devenue plus rare sur notre scène. De 1658 à 1667, au lendemain du *Misanthrope*, on compte aisément ceux qui vont encore puiser à cette source : Lambert, l'auteur des *Sœurs jalouses* et de la froide *Magie sans magie*, œuvre d'un poète comique languissant, mais d'un écrivain exercé, qui sait tourner le vers ; Gilbert dans les *Intrigues amoureuses* ; Brécourt dans le *Jaloux*

invisible ; Quinault dans le *Fantôme amoureux*, sans parler des trois ou quatre arrangeurs du *Festin de Pierre*. Après le *Misanthrope*, en dehors de Thomas Corneille, qui avait commencé longtemps avant Molière et qui continue, mais moins assidûment que par le passé, il ne reste plus que Montfleury, jusqu'en 1684, où Hauteroche y revient, avec l'*Esprit follet* et le *Cocher supposé* (1), non sans se mettre en frais d'invention personnelle.

Ainsi donc Montfleury, qui d'ailleurs savait l'espagnol si parfaitement que « ceux même du pays », au dire de la reine Marie-Thérèse, « ne le parlaient pas si bien que lui » (2), demeura presque seul, au milieu de la désertion générale, fidèle à l'Espagne, comme s'il eût voulu mieux encore témoigner par là de son hostilité persistante envers l'auteur de l'*Ecole des femmes*, dont l'influence était non avenue pour lui. Onze de ses ouvrages au moins sont tirés de l'espagnol, mais très librement, et avec une empreinte d'originalité qui pourrait souvent faire illusion. D'où venait cet abandon caractérisé ? La source était-elle donc plus inaccessible ? Au contraire : le jeune roi avait épousé une infante d'Espagne, à la suite de laquelle plusieurs troupes avaient successivement franchi les Pyrénées pour s'établir à Paris. Mais elle était à moitié tarie ; elle avait perdu de sa fraîcheur, et surtout Molière,

(1) Voir Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, II, 462-3, 509.

(2) Avertissement de ses œuvres. Paris, 1739.

qui n'y est allé puiser pour son compte qu'une seule fois, quand la troupe et le public du Palais-Royal lui réclamèrent à leur tour ce *Festin de Pierre* dont on voulait partout, avait donné l'idée d'une comédie nouvelle, plus française, plus indépendante des modèles étrangers, moins bornée aux combinaisons et aux surprises de l'intrigue.

Parmi les comédies contemporaines de Molière, la seule peut-être qui soit vraiment digne d'être nommée à côté des siennes, c'est les *Plaideurs* de Racine (1668). Ce ne fut pour l'auteur d'*Andromaque* qu'une sorte d'intermède joyeux, assez pareil à ce drame satirique imposé par la loi des concours, dans la Grèce de Sophocle et d'Euripide, à tout auteur d'une trilogie tragique, un badinage aristophanesque, qu'il destinait d'abord, tout simplement, au théâtre de Scaramouche. Mais une verve prodigieuse pétille à chaque vers de cette étincelante farce de carnaval, et le sel dont elle est largement saupoudrée n'est pas seulement du sel gaulois, c'est du sel attique. Racine y a montré comment on peut mettre de la finesse et de la grâce jusque dans la bouffonnerie, rester naturel dans l'extravagance, ingénieux et délicat dans la *charge*. Si elle ne produit point, à la représentation, un rire aussi naturel et aussi franc que celui de Molière, elle se rattrape à la lecture, où les gourmets les plus raffinés, tout en se dilatant la rate, y trouvent d'exquises jouissances dans la gaieté à la fois naïve et piquante du dialogue, comme dans la haute saveur du style.

V

LES SUCCESSEURS DE MOLIÈRE

CHAPITRE PREMIER

EDME BOURSAULT.

Boursault fut un contemporain de Molière : *l'Impromptu de Versailles* suffirait à nous l'apprendre. Si je le range parmi ses successeurs, c'est que, né seize ans après lui, il a donné seulement, pendant la vie de notre grand poète comique, ses œuvres les moins importantes, toutes oubliées aujourd'hui, et que les ouvrages auxquels il doit sa renommée, ceux qui l'ont inscrit à un bon rang parmi nos comiques du second ordre, sont postérieurs, et même de beaucoup, à la mort de Molière.

On ne peut explorer le XVIIe siècle sans rencontrer au tournant de quelque sentier et même parfois sur la grande route, sur celle de la haute comédie, la physionomie honnête, aimable et souriante de l'auteur d'*Esope à la cour*. Même après bientôt deux siècles, Boursault se fait encore des amis de tous ceux qui l'approchent, par sa belle humeur et son honnêteté foncière, par l'agrément et la sûreté d'un commerce dont

l'attrait demeure sensible à travers ses lettres et ses préfaces ; enfin par l'aisance, la souplesse, l'ouverture d'un génie heureux qui, presque sans culture, porta des fruits abondants, dont la qualité, fort médiocre d'abord, ne cessa de s'améliorer jusqu'à la fin.

Boursault a touché aux genres les plus divers dans la littérature dramatique ; il est allé de la farce burlesque à la comédie héroïque, comme de la pastorale précieuse et galante à la tragédie. Ce n'est pas seulement une progression poétique, mais une progression morale. Elle est le caractère dominant de sa vie littéraire.

Nous eussions aimé à savoir comment cet adolescent, qui ne parlait que franc-champenois en arrivant à Paris, nous dit son biographe (ce n'est autre que son fils le religieux théatin) (1), « en peu de mois sut de lui-même se tirer de cette barbarie, et parvint, en moins de deux ans, à pénétrer toutes les beautés et toutes les délicatesses d'une langue qu'il a possédée dans la plus exacte et la plus parfaite pureté ». Mais on ne nous l'a pas appris. Nous savons simplement par lui-même que Desbarreaux fut le premier qui lui trouva des dispositions pour la poésie, et que c'est à lui qu'il eut « l'obligation de savoir faire des vers ». Heureusement Boursault se borna à prendre des leçons poétiques de ce maître dangereux, et quoique celui-ci lui eût témoigné « toute la tendresse et toute la bonté d'un père », il garda assez d'indépendance à son égard pour lui écrire plus tard cette lettre qui est un véritable sermon, un sermon

(1) En tête de l'édition de 1725.

pressant et vigoureux, semi-sacré, semi-profane, où il cite les Pères et où il cite Ésope ; où il parle au nom de l'honneur humain et de la vérité divine ; où il le somme, pour ainsi dire, en lui rappelant l'engagement qu'il avait pris envers Dieu par son beau sonnet, dans sa maladie précédente, de se convertir définitivement (1).

Faut-il croire, avec son biographe, qu'il avait à peine quinze ans quand il fit représenter ses premières pièces? Ce trait d'extrême précocité, déjà si invraisemblable par lui-même, le devient plus encore après ce que nous savons des lacunes de son éducation. Quel phénomène ne serait-ce pas que cet adolescent venu à treize ans du fond de la Champagne sans savoir le français, et qui, à quinze ans, aurait appris non seulement à écrire en français, mais à composer des vers, à bâtir une comédie et qui l'aurait fait recevoir et jouer même par les comédiens du Marais, à une époque où Corneille et son frère Thomas, Tristan l'Hermite, Quinault, du Ryer, Boisrobert, Scarron régnaient au théâtre? Pour y croire, il faudrait tout au moins des preuves positives, qui font complètement défaut. Le biographe lui-même nous avertit de ne pas le prendre au mot, car ce n'est pas seulement une pièce, mais « plusieurs pièces de sa façon » qu'il lui fait donner sur la scène du Marais, à l'âge de quinze ans, et il les énumère : il y en a sept, depuis le *Mort vivant* jusqu'à

(1) *A. M. Desbarreaux, qui ne croyait en Dieu que lorsqu'il était malade.*

la *Satire des Satires*, « qui toutes ont eu du succès » ; or, Boursault ne devait pas avoir moins de vingt-huit ans quand il fit ce dernier ouvrage, qui ne peut avoir eu du succès sur la scène, puisqu'il ne fut jamais représenté. On voit tout au moins par là avec combien peu de précision s'exprime le biographe, d'ailleurs fort étranger à ces matières. En écrivant, quelques années après l'avertissement qui figure en tête du théâtre, il n'est plus aussi affirmatif, et se borne à dire vaguement que le *Mort vivant*, les *Cadenas*, le *Médecin volant*, les *Nicandres* sont de « sa première jeunesse ».

Le *Mort vivant* parut en 1662, et tous les historiens du théâtre s'accordent à indiquer cette même année comme date de la représentation. La pièce fut probablement représentée au mois d'avril. Boursault avait alors vingt-trois ans et demi : la différence est notable. Mais, quoique son fils nomme toujours le *Mort vivant* en tête des pièces paternelles, sans doute parce que cette comédie fut la première imprimée, Boursault avait fait jouer, quelques mois auparavant, — en 1661, — sa petite farce en un acte du *Médecin volant*, tirée, comme la parade de la jeunesse de Molière qui porte le même titre, d'une comédie italienne alors en grande vogue et dont les lazzis aussi bien que les jeux de scène avaient fait courir tout Paris. Avant le *Festin de Pierre* et dans des proportions beaucoup plus humbles, c'était l'adaptation à une scène française d'un sujet popularisé par des comédiens étrangers.

Le *Mort vivant* est également tiré d'une comédie italienne. Dans leur extrême faiblesse, ces essais juvé-

niles ont du moins une aisance et une gaieté qui promettaient un style vraiment comique, à la condition de se tenir en garde contre la trivialité burlesque. Il en est à peu près de même des *Cadenas* et des *Nicandres*. Dans la première, les jeux de scène rappellent ceux du *Médecin volant* ; la verve est grasse et ne s'abstient même pas toujours de l'équivoque ordurière : Boursault ne songe point encore à se poser en moraliste. La seconde est l'antique et inépuisable sujet des *Ménechmes*. Ce perpétuel *imbroglio*, cet enchevêtrement de ressemblances et de confusions fatiguent bientôt, après avoir amusé; aussi Boursault, qui avait d'abord mis les *Nicandres* en cinq actes, ne tarda-t-il pas à les remettre en trois. Dans cette première période, avec sa bonne humeur naturelle, il n'a pas une suffisante horreur de la plaisanterie grossière ; il imite et se souvient beaucoup : il n'est pas encore lui-même.

C'est à ce moment qu'il s'engagea à l'étourdie dans a guerre dont le succès éclatant de *l'École des femmes* venait de donner le signal contre Molière.

L'auteur d'*Esope à la cour*, qui était vraiment le meilleur homme du monde, un caractère droit et sans fiel, un loyal confrère, mais qui ne pesait pas toujours suffisamment ses actes et qui ne mûrit qu'assez tard, a eu le tort et le malheur d'être l'adversaire de trois des plus grands écrivains de son temps : Molière, Boileau et Racine, — sans parler de Bossuet, avec qui il ne se trouva qu'indirectement en lutte. Pourtant, nul n'était plus digne d'être leur ami. Aussi la postérité a-t-elle

jugé cette faute, qui semblait de nature à faire grand tort à sa mémoire, comme un malentendu de bonne foi, dont elle ne lui a pas tenu rigueur.

Il serait intéressant de savoir au juste comment Boursault put se trouver entraîné dans cette levée de boucliers, où il se signala au premier rang, de manière à s'attirer la rude réplique de l'*Impromptu de Versailles* et un coup de griffe de Boileau. A en croire la biographie filiale déjà citée, « on l'obligea, presque malgré lui, à cette guerre » ; et s'il fit jouer son *Portrait du peintre*, ce fut « pour obéir à ceux... à qui il ne pouvait rien refuser ». Le fils de Boursault plaide ici les circonstances atténuantes et force peut-être un peu la note ; mais l'explication est assurément vraie au fond. Boursault n'avait pas seulement les bénéfices des hautes relations qu'il sut se créer de bonne heure ; il en avait aussi les charges, et il est à craindre que avec la présomption de son âge et de sa nature, avec cette témérité irréfléchie qui le poussait aveuglément aux aventures, il n'ait cédé, plus facilement que son fils nous le dit, aux suggestions de quelque puissant protecteur ennemi de Molière, ou même à des excitations de cercles, de salons, de ruelles, où le peintre satirique des *Précieuses ridicules* avait peu d'amis. Boursault était justement atteint alors de l'accès de *préciosité*, heureusement très court, qui allait se traduire par sa pastorale des *Yeux de Philis*. Joignez-y la petite pointe de jalousie inévitable contre un triomphateur. Tout cela, bien entendu, plus ou moins confus, brouillé et voilé dans son esprit.

L'Ecole des femmes avait choqué beaucoup de personnes sincères par la hardiesse de plusieurs scènes. Corneille, qui appelait Boursault son fils, était de ceux qui se prononçaient contre l'audacieuse comédie; le duc d'Enghien aussi, l'un de ses protecteurs. Bref, le *tolle* était presque général dans les salons. Boursault y prenait part avec sa fougue ordinaire, et prêtait l'appui de son autorité naissante et bien fragile encore à ce déchaînement. Il n'est pas impossible, d'ailleurs, qu'il se soit cru, de bonne foi, le champion de la morale outragée par la pièce de Molière, et que ce grave souci ne soit entré pour quelque chose dans sa conduite. Quoi qu'il en soit, Boursault s'était signalé dans le monde parmi les censeurs de *l'Ecole des femmes*. On eut l'art de lui persuader que c'était lui que Molière avait particulièrement visé dans le Lysidas de la *Critique*. Ce Monsieur Lysidas, ne jurant que par Aristote et les règles de l'art, méprisant les bagatelles et n'admettant que les ouvrages sérieux, ne ressemblait pourtant guère à Boursault, qui n'était rien moins que pédant, qui n'avait même pas fait ses classes et dont aucune des œuvres, jouées jusqu'alors, ne pouvait prétendre à être rangé parmi les *pièces sérieuses*. Mais qui sait s'il n'y avait point là une raison secrète pour qu'il consentît d'autant mieux à s'y reconnaître, et si, malgré tout ce qui pouvait le blesser dans ce rôle de Lysidas, il ne se sentait point flatté au fond du cœur d'avoir pu être confondu avec un savant qui a approfondi la protase et l'épitase?

Il jeta donc son *Portrait du peintre* dans la mêlée.

N'oublions pas de remarquer que le *Portrait du peintre* est dédié à Son Altesse Sérénissime le duc d'Enghien, et qu'il a soin de rappeler, dans sa dédicace, que l'ouvrage ne lui avait pas déplu, et que ce prince l'avait honoré de ses « généreux applaudissements ». Si l'on songe en outre que, cette même année, Antoine-Jacob Montfleury donnait le titre d'*Impromptu de l'hôtel de Condé* à une autre pièce très violente dirigée également contre Molière et *l'École des femmes*, il paraît doublement certain que, du moins à cette date, le duc d'Enghien n'était pas des amis de Molière, et, dès lors, il ne faudrait peut-être pas chercher bien loin pour trouver ces personnes *à qui il ne pouvait rien refuser* et qui *l'obligèrent presque malgré lui* à la guerre (1).

L'auteur de *Zélinde, ou la Véritable critique de l'Ecole des femmes*, avait écrit dans sa huitième scène : « L'on pourrait de son sujet (du sujet de Molière dans la *Critique*) faire une satire inimitable en faisant seulement que ceux qui défendent *l'École des femmes* la combattent, et que ceux qui la combattent la défendent. Ne serait-ce pas une chose bien divertissante de voir le marquis donner mille louanges à *tarte à la crème ?* » etc.

Ces lignes avaient tracé le programme que suivit Boursault dans sa pièce, présentée à l'Hôtel de Bourgogne, le théâtre rival du Palais-Royal, peu de temps après la publication de *Zélinde*. Seulement il ne s'est pas borné à *retourner* la *Critique*, il l'a mise en vers.

(1) On peut voir sur cette question nos *Contemporains de Molière*, t. Ier, p. 129 et 230.

Son ouvrage se sent à la fois de la précipitation avec laquelle il a été écrit, et de la gêne qu'il s'était imposée en suivant la *Critique* pas à pas, pour en prendre le contre-pied. La satire de Boursault est donc loin d'être *inimitable*. Comme nous l'avons dit ailleurs, la versification en est généralement faible, la plaisanterie souvent froide, le style négligé ; mais elle a des passages d'une raillerie ingénieuse et vive, et, à des esprits prévenus, elle devait paraître un chef-d'œuvre de mordante ironie. Il est certain qu'elle produisit une grande impression, et son succès fut triplement constaté par l'opinion, d'abord généralement répandue, dont on trouve trace jusque dans *l'Impromptu*, et contre laquelle Boursault protesta en publiant sa pièce, qu'il avait, en cette circonstance, servi de prête-nom à d'illustres écrivains ; par les nombreuses allusions que les ennemis de Molière font au *Portrait du peintre* et le souvenir complaisant qu'ils en ont gardé ; enfin par l'amertume et la véhémence extraordinaires que Molière mit dans sa réponse.

Qui n'a présente à la mémoire cette terrible réplique où, tout en poussant l'affectation du mépris jusqu'à feindre de ne pas se rappeler exactement le nom de M. Br.... Brou... Brossaut, il trahit son ressentiment en prenant son adversaire corps à corps, en le traduisant personnellement sur la scène, en le bafouant, ainsi que les *grands comédiens*, avec une licence tout aristophanesque, dont la scène française n'avait pas encore donné d'exemple ? Il faut avoir entendu débiter par Coquelin, avec l'accent même de la nature, au

Centenaire de la Comédie-Française cette foudroyante tirade : « Le beau sujet à divertir la cour que M. Boursault !... » pour bien comprendre à quel point Molière avait été blessé au cœur. Il semble qu'une de ces convulsions tragiques auxquelles le visage du *Peintre* était sujet, vienne de faire éclater tout à coup le masque joyeux de Mascarille. La réponse finit même par dépasser les proportions de l'attaque ; elle passe par-dessus l'épaule de Boursault pour donner un avertissement solennel à tous les ennemis de Molière.

Si, comme l'insinue très nettement l'illustre poète comique, Boursault n'était, d'une part, que l'instrument des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, cherchant à se venger de ses succès d'une manière profitable pour eux ; de l'autre, qu'un aventurier « n'ayant rien à perdre » et désireux seulement de se faire connaître, en s'attaquant à un auteur qui faisait grand bruit, il avait réussi et devait s'applaudir de son entreprise. Mais ce serait abaisser Boursault au-dessous du niveau moral où se maintiennent sa vie et ses œuvres, et tout démontre qu'il n'avait écrit le *Portrait du Peintre* que pour obéir, inconsidérément, à des conseils qu'il regardait comme des ordres, en croyant venger, du même coup, sa cause personnelle et celle de la morale. Après la représentation de *l'Impromptu de Versailles* (1), il ajouta à son ouvrage un *Avis* où il répondait briè-

(1) *L'Impromptu de Versailles*, donné à la cour en octobre, ne fut représenté à la ville que le 4 novembre 1663, et l'*achevé d'imprimer* du *Portrait du peintre* est du 17 novembre.

vement à ce *galimatias*, rendant de son mieux à Molière mépris pour mépris, et où il revendiquait assez fièrement la paternité d'une œuvre dont il acceptait la responsabilité, mais dont il voulait aussi la gloire, car, tout en la traitant comme une bagatelle, comme « la moindre chose » qu'il fût « capable de produire », il ne laissait pas d'être flatté qu'on l'eût attribuée à de *grands hommes*, et il ne manquait pas de faire remarquer que « croire *sa* pièce digne de ceux qui sont accusés d'y avoir mis la main (on avait été jusqu'à prononcer le nom de Corneille), c'est demeurer d'accord de son mérite ».

Si la nouvelle gazette en vers entreprise par Boursault, peu de temps après, en 1665 et 1666, était arrivée en entier jusqu'à nous, il eût été curieux d'y voir en quels termes le journaliste parlait des œuvres ultérieures du poète avec lequel il venait d'échanger des coups de lance si peu courtois. Mais Boursault ne soutenait pas longtemps ses rancunes : il prenait feu aisément, il oubliait vite, et, le combat fini, il savait rendre justice à ses adversaires, surtout à des adversaires comme Molière et Boileau, car il avait assez d'intelligence et d'esprit pour apprécier leur valeur, même en les combattant. A défaut de la gazette, nous avons ses lettres, où il a parlé souvent de Molière, et toujours en des termes qui annoncent une admiration sans réserve. En outre, dans le prologue de la *Princesse de Clèves*, qui a survécu à cette pièce mort-née, il lui a rendu, en beaux vers, un éloquent hommage.

On voit que Boursault sut réparer noblement ce qu'il y avait eu d'excessif et d'inconsidéré dans son attaque contre Molière, sans se laisser retenir par la cruauté des représailles que celui-ci avait exercées contre lui. Dans sa querelle avec Boileau, il eut le beau rôle d'une façon bien plus incontestable. A peine le *Portrait du Peintre* avait-il paru, que le satirique, qui avait épousé avec chaleur la cause de l'*École des femmes*, censurée par « mille jaloux esprits », s'empressa d'inscrire Boursault, avec Perrin, Pelletier, Bardin, Mauroy, Colletet, Titreville, au nombre des froids rimeurs, dans sa septième satire, « faite immédiatement, nous apprend une note de Brossette, après la satire Iʳᵉ et la VIᵉ, à la fin de l'année 1663 », mais qui ne fut publiée, avec les autres, qu'en 1666. A ce moment, Boursault, qui avait déchargé tout son feu, se croyait sorti de la lutte, et il était rentré dans sa bienveillance naturelle. Il fut surpris et blessé de cette agression. Il est difficile de croire qu'il n'en eût pas eu vent jusqu'alors, car les satires de Despréaux étaient colportées sous le manteau ; il en circulait des copies, et on en lisait ou l'on en récitait des passages un peu partout. Mais, du moins, elle n'avait pas été rendue publique. Cependant il se tut d'abord, et il aurait sans doute gardé toujours le silence, si, dans sa satire IX, publiée en 1668, le poète ne fût revenu à la charge :

Que vous ont fait Perrin, Bardin, Mauroy, Boursault ?
Ce qu'ils font vous ennuie ? O le plaisant détour !
Ils ont bien ennuyé le roi, toute la cour !

Pour le coup, Boursault n'y tint plus (1). Poussé à bout par cette récidive toute gratuite, il répliqua par une petite pièce en vers : *la Critique des satires de M. Boileau*, qu'il porta au théâtre du Marais.

Dans la préface de son édition de 1666, Boileau avertissait, par l'organe de son libraire, « ceux qui voudront faire des satires contre les satires, de ne se point cacher. Je leur réponds, ajoutait-il, que l'auteur ne es citera point devant d'autre tribunal que celui des Muses. » La déclaration était si fière et si formelle que Boursault pouvait se croire en droit d'y compter : il fut détrompé bien vite. A peine Despréaux eut-il appris qu'on répétait au Marais une pièce dirigée contre lui, qu'il adressa une demande pressante au Parlement. La pièce était déjà affichée et la représentation annoncée pour le vendredi suivant, quand fut rendu l'arrêt qui, faisant droit à la requête du satirique, en défendait la représentation (2).

Boileau se fût probablement défendu de la contradiction qu'on lui a reprochée. Il eût allégué sans doute qu'il entendait parler d'une réponse se produisant dans les mêmes conditions que l'attaque, et que Boursault, en répliquant à un vers par toute une pièce, à une épigramme dans un livre par une représentation qui, sans

(1) Aucun de ses biographes, à ma connaissance, pas même M. Saint-René Taillandier, qui a écrit sur Boursault une longue et importante étude (*Un poète comique du temps de Molière*), n'a noté cette seconde attaque, qui justifie d'autant plus Boursault. Tous s'en tiennent à la première, sans rechercher pourquoi Boursault aurait attendu trois ans avant d'y répondre.

(2) Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale*, p. 84.

le mettre au nombre des personnages traduits sur la scène, livrait directement son nom et ses œuvres aux risées du parterre, dépassait la mesure de ce qui pouvait lui être permis et de ce que lui, Boileau, s'était engagé à subir sans se plaindre. Mais Boursault avait été provoqué gratuitement par deux fois, et il est tout naturel que, pour se venger, comme il le dit sans fard dans l'Avis au lecteur, on fasse « un peu plus de mal qu'on en a reçu ». En outre, il avait la prétention d'élever sa propre cause à la hauteur d'une question générale. Il s'en prenait à tout un système de personnalités. Il se posait en redresseur de torts, sans dissimuler son ressentiment, qu'on ne s'était probablement pas fait faute d'attiser. Il nous paraît ressortir de sa pièce — imprimée sous le titre moins personnel de *Satire des satires*, — et surtout de la préface dont il l'accompagna, qu'il crut remplir une sorte de devoir en frappant, à son tour, celui qui en avait frappé tant d'autres, en le rappelant à la réserve et au respect d'autrui. Il ne se laisse pas entraîner d'ailleurs, par les torts de Boileau, à nier son talent, et il en attaque l'emploi sans prétendre le rabaisser, se piquant de justice envers un homme qui a été si injuste envers lui. Dans sa préface surtout, où il s'échauffe pourtant et trahit çà et là une vive irritation, il reconnaît, en termes qui lui font honneur et donnent d'ailleurs plus de force à ses reproches, ne savoir « rien de lui qui soit à son désavantage, que ce que toute la France sait aussi, c'est-à-dire cette liberté qu'il prend d'offenser des gens qui ne lui ont jamais fait de mal. Je pense, ajoute-t-il, qu'il n'y en

aurait guère qui lui refusassent leur estime, s'il faisait un meilleur usage de son génie. »

Sa rancune contre le satirique, après s'être si vivement soulagée, ne paraît pas avoir duré plus longtemps que sa rancune contre Molière. Sauf un passage des *Lettres à Babet* publiées pour la première fois en 1666, l'année même où Boileau venait d'imprimer son nom parmi ceux des *froids rimeurs* ; sauf encore, si l'on veut, quelques lignes de la préface d'*Artémise et Poliante* (1670), d'une intention ironique qui n'est pas bien méchante (si toutefois c'est de Boileau qu'il s'agit dans ce passage), il en a toujours parlé depuis, et cela lui est souvent arrivé, en homme qui avait complètement oublié sa querelle. Il fit mieux encore. Longtemps après, en 1687, comme Boileau prenait les eaux à Bourbon-l'Archambault, son ancien adversaire, alors receveur des tailles à Montluçon, apprenant qu'il se trouvait dans son voisinage et qu'il était peu pourvu d'argent, vint mettre à sa disposition une bourse de deux cents louis. Telle est du moins la version donnée par le fils de Boursault, et cette anecdote, qu'on a contestée, est certainement authentique dans sa partie principale, car elle est confirmée par Brossette et par une lettre de Boileau lui-même à Racine (1).

Boileau donna une preuve de la sincérité de sa réconciliation, en effaçant de ses deux satires le nom de son ancien adversaire, qui eut ainsi à la fois l'honneur et le profit de sa démarche. Je n'ai garde néanmoins d'attri-

(1) Du 19 août 1687.

buer à un calcul un acte de généreuse courtoisie qui était si bien dans la nature de Boursault. Comment avec son caractère droit et loyal, Boileau n'eût-il pas été touché? En ce moment, Boursault n'était plus seulement l'auteur de quelques comédies de troisième ordre et de quelques gazettes burlesques; s'il n'avait pas encore fait *Esope à la ville*, il avait donné, quelques années auparavant, le *Mercure galant*. Depuis près de vingt années, chacun avait eu tout le temps d'oublier les vieux griefs. *La Satire des satires*, d'ailleurs, avait fait peu de bruit. Raison de plus pour se réconcilier sans effort. Les deux écrivains ne semblent pas avoir entretenu de relations depuis; mais le satirique n'en demeura pas moins dans ses dispositions bienveillantes, car, le 1er avril 1700, il écrivait à son fidèle Brossette que, de tous les auteurs critiqués par lui, Boursault était, à son sens, celui qui avait le plus de mérite.

Molière était mort depuis dix ans, quand, le 5 mars 1683, Boursault donna la première œuvre comique qui mit son nom hors de pair. Ni Regnard, ni Dancourt n'avaient encore paru. Le *Mercure galant* annonçait un héritier de Molière, à un degré lointain, il est vrai, mais en ligne directe pourtant, et qui, s'il restait à une énorme distance du maître pour l'étude des caractères et la profondeur de l'observation, s'en rapprochait par la franchise de la gaieté, la verve et le naturel du style comique. L'auteur du *Misanthrope* n'avait pas et n'a jamais eu de successeur; mais l'auteur des *Fâcheux* en eut un dès ce jour-là.

En écrivant le *Mercure galant*, Boursault prouvait, une fois de plus, qu'il ne craignait pas assez d'introduire les personnalités sur le théâtre, mais aussi que, loin de se ménager l'appui, dans son domaine littéraire, des puissances reconnues, il n'hésitait point à s'attaquer bravement à elles. Il est vrai que Donneau de Visé, le fondateur et le rédacteur du journal qu'il mettait en scène, était bien peu de chose en comparaison de Molière, de Boileau et de Racine. Mais ce pauvre critique, ce poète d'une rare platitude, journaliste lu par la cour et la ville, distribuait l'éloge et le blâme, et était déjà, jusqu'à un certain point, l'arbitre des succès.

De Visé n'est pas nommé dans la pièce de Boursault, et c'est beaucoup moins sa personne ou même son journal qui s'y trouve mis en jeu, que le petit monde d'originaux et d'extravagants qui se mouvaient dans l'orbite de sa publicité. Néanmoins, sur le bruit des répétitions, il prit ombrage et se plaignit. La réclamation d'un homme si important ne pouvait être accueillie avec dédain: M. de la Reynie se fit donc apporter le manuscrit, mais, comme il était homme de goût, la lecture l'en divertit tellement qu'il n'eut point le courage d'en ordonner la suppression et que Boursault en fut quitte pour changer l'étiquette de sa pièce. La *Comédie sans titre*, comme il l'appela spirituellement, fut même jouée sous le nom de R. Poisson, et a été comprise dans une édition de ses œuvres (1687). Elle obtint un vif succès, et en vint peu à peu à faire partie du répertoire, où elle resta pendant tout le XVIII[e] siècle.

Le *Mercure galant* ou la *Comédie sans titre* est assu-

rément l'un des meilleurs types de la pièce à tiroirs. L'intrigue, à peu près nulle, n'est qu'un prétexte, et les scènes se succèdent comme les figures d'une galerie. Ce long et amusant défilé dans le cabinet du pseudo-rédacteur en chef fait passer sous nos yeux bien des personnages qui seraient encore d'actualité maintenant : le nouvelliste ou le *reporter*, comme on dit aujourd'hui, l'affamé de réclames, le faux noble, le lecteur susceptible, qui prétend s'être reconnu dans un *fait-divers* satirique, et qui vient demander raison, l'entrepreneur d'affaires véreuses, l'inventeur ridicule, toutes les formes de la folie, de la sottise, de la vanité, de la prétention, — et parfois ces scènes détachées, comme celle des deux procureurs, touchent à la haute comédie ; mais il faut reconnaître que c'est une exception. Les originaux du *Mercure galant*, en effet, sont des physionomies plaisantes plutôt que des caractères ; quelques-uns, de simples caricatures croquées au vol, avec une grande franchise de style comique ; la plupart ne s'élèvent pas beaucoup au-dessus du vaudeville, et un ou deux tombent dans la farce. Rien n'est creusé ; l'auteur se joue à la surface de chaque sujet, car il y a, pour ainsi dire, autant de sujets que de scènes. Le comique en est à la fois un peu mince, c'est-à-dire sans profondeur, et un peu gros, c'est-à-dire sans atticisme.

Le 18 janvier 1690, Boursault donna une grande comédie, annoncée simplement sous le nom d'*Esope*, appelée depuis les *Fables d'Esope*, et que les comédiens prirent plus tard l'habitude de jouer sous le nom d'*Esope à la ville*, pour faire le pendant d'*Esope à la cour*.

C'était encore une pièce à tiroirs, où l'intrigue se trouve réduite à sa plus simple expression. Dans sa préface, il a répondu aux critiques en disant qu'il avait préféré laisser une plus large place aux scènes de mœurs et aux personnages qui lui permettaient le mieux de remplir sa vraie tâche de moraliste satirique. Il se glorifie, comme de son principal mérite, d'avoir su « trouver un nœud à *Esope* » et en même temps, d' « avoir eu le secret de le faire assez petit pour ménager le terrain ». D'ailleurs, « toutes les règles du théâtre n'ont jamais eu d'autre but que celui de plaire », et il croit les avoir suffisamment observées, puisqu'il est peu de personnes qui lui aient refusé leur suffrage. Nous avons rencontré bien des fois ce dernier argument. Tout en tenant compte de son apologie, il faut bien croire aussi, et Boursault le sentait peut-être plus qu'il ne l'avoue, que des diverses parties de l'auteur comique, ce n'était pas l'invention qu'il possédait le plus, — ou du moins qu'il avait seulement l'invention de détail.

Mais si sa nouvelle pièce se rapprochait du *Mercure galant* par la construction, elle s'en éloignait par le fond, et introduisait sur la scène un genre nouveau, disons mieux : un genre renouvelé. En dramatisant l'apologue et le mettant en action, Boursault revenait à l'antique *moralité*, perfectionnée par le progrès de l'art ; il avait trouvé là sa véritable voie. Ses lettres suffiraient à montrer son goût pour la fable. Ce goût était tel que le souvenir de La Fontaine n'a pu l'arrêter, même lorsqu'il se rencontrait avec lui. Sans avoir, — il le dit et nous devons l'en croire sur parole, — au-

cune prétention de rivaliser avec le bonhomme, il n'a pas craint de refaire maintes fois ses fables. J'aime mieux y voir un acte d'humilité et louer l'abnégation ou l'ingénuité de son courage de moraliste que d'y voir un orgueil aveugle, dont il me semble que la droiture et le discernement de son esprit n'étaient pas capables.

Ajoutons toutefois que, si le style de Boursault est très inférieur, il s'accommode mieux à la scène, et que la lutte est moins dangereuse, moins directe, dans un ouvrage où les fables sont nombreuses et mêlées au tissu de l'action que si elles étaient isolées. Il n'y en a pas moins de quinze dans cette pièce, en y comprenant celle qui compose le prologue. Cette succession de scènes épisodiques, presque toujours terminées de la même façon par Ésope, est d'un procédé trop peu varié, quels que soient ses efforts pour éviter la monotonie. L'idée était plus didactique que dramatique. On peut même dire que, en soi, elle était contraire à la nature du théâtre, qui doit mettre sa morale en action et non en apologues. Aussi, comprenons-nous que le parterre ait été d'abord, malgré le talent de Raisin dans le rôle principal, dérouté par cette innovation imprévue, si bien que Mlle Beauval, à la première représentation, crut devoir le haranguer pour lui dire qu'en voyant paraître Ésope sur la scène, on devait s'attendre à des fables. « Ce petit discours apaisa les plus critiques (1). » Pour achever de désarmer l'opposition,

(1) *Hist. du Théâtre français*, par les frères Parfaict, XIII, p. 157.

Boursault s'était même avisé de composer une nouvelle fable : *le Dogue et le Bœuf*, qui devait être récitée à la quatrième représentation, entre le deuxième et le troisième acte. Heureusement le succès se décida de façon si franche ce jour-là, que Raisin fut dispensé de dire un apologue qui n'était peut-être pas autant de nature que Boursault l'avait cru à apaiser les murmures, car il était assez singulier d'introduire une fable de plus dans la pièce, pour fermer la bouche à ceux qui trouvaient qu'il y en avait déjà trop.

Il ne s'agissait que de prendre son parti du genre. Tous les auditeurs de la quatrième soirée savaient à quoi s'en tenir en arrivant au théâtre; et le titre que l'on contracta dès lors l'habitude de donner à la pièce ne permit plus de méprise.

« Quelques-uns disent qu'on n'a rien vu de si bon depuis Molière », écrit Boursault avec complaisance à sa femme ; et cela était vrai. Mais il ajoute : « Ceux qui veulent me flatter disent qu'il n'a rien fait de meilleur. » Pour le coup, ceux-là étaient bien des flatteurs, et qui dépassaient toutes les bornes. Boursault eût mieux fait de ne pas recueillir cet éloge compromettant. Par cela seul qu'il le répète, même en protestant, il est à craindre qu'il ne se rende pas suffisamment compte de son énormité. Si Ésope l'avait entendu, quelle jolie petite fable il aurait pu ajouter à celles de la pièce ! Tenons-nous-en, et c'est déjà un grand honneur, à ce qu'en a dit Saint-Évremond, ce juge délicat : qu'il n'avait rien lu dans ce caractère de plus beau en notre langue, et que la seule hardiesse d'oser mettre le premier

des fables d'Ésope sur la scène, ne pouvait partir que d'un génie qui pensait au-dessus du commun.

Ésope à la ville est une comédie toute moderne et même toute parisienne, sous des noms anciens. Les applications et les allusions aux mœurs contemporaines y fourmillent. L'auteur n'a fait ni voulu faire aucun effort de couleur locale. Le cadre même est contemporain, sauf les noms d'Ésope et de Crésus. Son fabuliste, dit M. Saint-René Taillandier, « n'est pas le personnage extraordinaire dont l'histoire ou la légende nous fait deviner quelques secrets de l'antique civilisation orientale. C'est un Parisien du temps de Molière, ce qui n'empêche pas le poète de le placer en Orient, à la cour du roi de Lydie. Ce mélange de noms antiques et de choses modernes, ces notaires et ces huissiers dans l'empire de Sardes, Ésope prenant le café chez le gouverneur de Cyzique, tout cela produit à première vue une impression assez bizarre; mais on ne tarde guère à s'y habituer. Il y a d'ailleurs chez nous, soit dit en passant, toute une tradition théâtrale où ce caprice reparaît (1). » Lui-même s'est expliqué à ce sujet dans sa *Préface nécessaire*. A vrai dire, il est probable que Boursault eût été fort empêché, — et de plus savants que lui le seraient aujourd'hui encore, — d'écrire sans anachronisme une pièce dont l'action se passe dans l'Asie Mineure, au VIe siècle avant Jésus-Christ. Mais, si piètre idée que l'on eût de son érudi-

(1) *Études littéraires. — Un poète comique du temps de Molière*, in-18, p. 153.

tion, comment le soupçonner d'avoir ignoré qu'il n'y avait alors « ni huissiers, ni procureurs, ni conseillers garde-notes, ni président à mortier, ni ducs et pairs ; ou que, s'il y avait pour le peuple des charges à peu près semblables et pour les personnes de qualité des dignités équivalentes, c'était sous des noms différents ? » On peut lui concéder que « la moralité ingénieuse et divertissante dont cette pièce est remplie » eût été en partie perdue s'il s'y fût servi « de noms et de termes inconnus ». Plus il l'eût faite antique, plus il se fût éloigné de son vrai but: de l'application directe, de la moralité toujours visible et *sautant aux yeux* qu'il se proposait. La forme eût emporté le fond. Autant valait peut-être convenir, puisque tout est convention au théâtre, que le nom d'Ésope n'est ici qu'un nom générique, choisi pour la signification qu'on y attache universellement et que nul autre n'aurait au même degré.

Les critiques de Boursault ne sont pas sans courage, ni même, parfois, sans hardiesse. Qu'on lise, par exemple, la scène contre les droits du seigneur (V, 3), où il a refait la fable du *Loup et l'Agneau*. Les comédiens se refusèrent d'abord à en jouer une autre, qui s'ouvre par la condamnation du titre de Monseigneur, et où Ésope répond aux plaintes des deux vieillards sur les concussions du gouverneur de leur ville, que « tous ses pareils font de même aujourd'hui » (II, 5). Ils n'osaient en particulier dire l'apologue des *Membres et l'Estomac*, et Boursault dut en appeler au duc d'Aumont, l'un de ses protecteurs, qui, en sa qualité de premier gentilhomme de la chambre du roi, était chargé

de la surveillance des spectacles (1). Le duc n'hésita pas à lever l'obstacle, et le poète reconnaissant lui dédia sa pièce.

Avec les *Fables d'Ésope*, Boursault était pleinement entré dans sa voie. Cette veine de moraliste enjoué qu'il avait toujours eue, qui demeurait visible çà et là, même sous la légèreté de son badinage, et qui se prononçait de plus en plus à mesure qu'il avançait dans la vie, s'était enfin dégagée. Nul n'a pris plus à cœur et plus au sérieux que l'auteur des deux *Ésope*, sans qu'il en coûtât rien à sa verve, la devise inventée par Santeul, mais si rarement justifiée, bien qu'elle soit devenue classique : *Ridendo castigat mores*. C'est ce qui explique et justifie dans une certaine mesure la naïve méprise du P. Caffaro, supérieur des théatins, qui, entraîné d'ailleurs par son affection pour le fils de Boursault, l'un de ses meilleurs et de ses plus savants religieux, ainsi que pour Boursault lui-même, qui avait été son pénitent, et persuadé qu'un si honnête homme et un si bon chrétien ne pouvait cultiver un art coupable, se laissa aller à écrire cette lettre sur les spectacles dont les conclusions indulgentes devinrent pour lui la source de tant d'amertumes et de tant d'ennuis.

Boursault s'empressa de la publier en tête d'une édition de son théâtre (1694), sans nommer l'auteur, qui était simplement désigné comme « un théologien illustre par sa qualité et son mérite ». Elle produisit une telle sensation que l'incognito fut bien vite dévoilé. Ce

(1) *Lettres nouvelles*, I, 238.

fut contre le pauvre religieux le déchaînement d'un véritable orage. La Sorbonne intervint; l'archevêque condamna la malencontreuse apologie, retira au P. Caffaro ses pouvoirs et exigea une rétractation publique. Les réponses se mirent à pleuvoir de toutes parts. Dans ce concert de réfutations s'éleva par-dessus toutes les autres la grande voix de Bossuet. Avec la fermeté et la pénétration de son coup d'œil, il vit quelles devaient être, au point de vue théologique, les graves conséquences de ce témoignage rendu à la légère et de cette absolution donnée, dans l'ignorance des faits et sur la foi d'autorités mal comprises ou sans rapport avec la véritable question, par un homme dont la science et la vertu rendaient l'opinion plus dangereuse encore. Aussi, non content de la longue lettre au P. Caffaro, où il prend rudement sa dissertation à partie d'un bout à l'autre et la réfute point par point (1), ce gardien vigilant de la doctrine jugea-t-il le cas assez important pour y revenir à tête reposée, en rétablissant toute la rigueur des principes, non plus seulement dans une lettre, mais dans un ouvrage spécial. Qui ne connaît ces *Maximes et réflexions sur la comédie*, où l'illustre évêque de Meaux s'est montré d'une sévérité d'autant plus inflexible que le P. Caffaro avait été facile jusqu'à la faiblesse?

(1) Cette lettre, qu'on peut lire dans la correspondance de Bossuet et à laquelle le Père théatin répondit deux jours après, avec une soumission complète, est datée de Germiny, le 9 mai 1694. Elle est comme la première substance de ses *Maximes sur la comédie*, où il en a même reproduit textuellement plus d'un passage.

On le voit, c'est à Boursault que nous sommes redevables, indirectement sans doute, mais incontestablement, des *Maximes sur la comédie*, et nous nous écririons volontiers : Heureuse faute, qui nous a valu un chef-d'œuvre de plus ! Il est remarquable que dans cet ouvrage, où Molière est traité impitoyablement, où Corneille et Racine eux-mêmes ne sont pas épargnés, Boursault, la cause imprudente du débat, non seulement est désigné en termes beaucoup moins nets que l'auteur du *Malade imaginaire* et du *Médecin par force*, mais n'est combattu qu'avec réserve et ménagement, après un hommage rendu à ses intentions louables (1).

L'année qui suivit les *Fables d'Ésope*, Boursault donna une grande comédie en vers libres, d'un genre tout différent : *Phaéton*. Les comédiens et lui comptaient sur un vif succès ; leur espoir fut trahi : la pièce n'eut que neuf représentations, ce que le fils de Boursault et Boursault lui-même expliquent par une *cabale* de confrères jaloux. Une cabale ! De la part d'un auteur, l'explication prête toujours à sourire ; elle ne paraît pourtant pas trop invraisemblable cette fois. Avec le *Mercure galant* et les *Fables d'Ésope*, Boursault avait pris sur ses rivaux une avance qu'il était urgent d'arrêter. Les comédiens attendaient beaucoup de son nouvel ouvrage. Il le leur dédia, leur rappelant tous les applaudissements qu'ils lui avaient donnés, et invitant fière-

(1) C'est évidemment de notre auteur, et en particulier de son *Esope*, qu'il s'agit à la fin du traité de Bossuet.

ment le lecteur à s'assurer qu'il y eut autant d'équité dans leurs suffrages que de passion parmi les adversaires de son œuvre. La disgrâce de *Phaéton* fut donc une blessure très sensible et très imprévue au cœur de notre poète. Avec le ton tranchant et dédaigneux qui leur est habituel, les frères Parfaict assurent qu'il n'y a aucun besoin de recourir à l'hypothèse d'une cabale pour expliquer la chute d'une pièce qui est « du dernier médiocre », et qu'il faut plutôt s'étonner qu'un si faible ouvrage ait eu neuf représentations. Il est plus équitable de s'en rapporter au jugement du public, résumé en ces termes par le fils de Boursault : « Ce n'était pas, disait-on, que l'ouvrage ne fût plein de beautés. On convenait aisément que tout y pétillait d'esprit, mais on se plaignait que cet esprit y fût répandu avec plus de profusion que de choix et plus de vivacité que d'ordre. » Il ne manque, en effet, à la gaieté, à la verve piquante, à l'agrément ingénieux, à la belle humeur de cette comédie, qu'un peu plus de retenue, de sobriété et de goût pour qu'elle soit tout à fait charmante. Boursault s'abandonne trop à son abondante facilité, et maintes fois l'esprit qu'il veut avoir gâte celui qu'il a. Si, dans son ensemble, *Phaéton* reste loin de l'*Amphitryon* de Molière, on peut néanmoins l'en rapprocher pour le style de quelques scènes et pour le ton général. Mais il est une autre comparaison moins haute qu'éveille plus naturellement la lecture de la pièce. C'est quelque chose comme une opérette mythologique du XVIIe siècle, une aïeule de la *Belle Hélène* : tel *couplet* de Théone, la princesse enjouée,

et surtout de Momus, l'impertinent bouffon, semble appeler de la musique d'Offenbach.

Après *Phaéton*, pendant les dix années, ou peu s'en faut, qu'il vécut encore, Boursault ne fit plus représenter qu'une petite pièce, tant il voulait prendre son temps pour préparer à loisir une sérieuse revanche et donner une suite au succès de son premier *Ésope*. La comédie des *Mots à la mode* (1694) est fort intéressante pour l'histoire des expressions, des locutions, des tournures en vogue, vers la fin du siècle, dans le monde élégant, et singées par les bourgeois qui visaient aux belles façons, — ainsi que pour l'histoire des mœurs, des usages et des modes. Tel est son vrai but, et tel est aussi son principal mérite. L'intrigue, suffisante pour un seul acte, et même moins sommaire, relativement, que celles du *Mercure* et des *Fables d'Ésope*, n'est toutefois que subalterne. Cette critique amusante, ingénieuse et sensée, joint la valeur d'un document à la variété et au mouvement d'une série de scènes qui mettent en jeu, dans le cadre d'une situation donnée, de petits caractères, de petites passions et de gros ridicules.

Mais *Phaéton* et les *Mots à la mode* n'étaient que des échappées qui ne lui faisaient pas perdre de vue la voie nouvelle où il était entré avec les *Fables d'Ésope*. Il se préparait à y revenir en reprenant le cadre et le héros qui lui avaient si bien réussi, et il avait même conçu un dessein plus vaste :

« J'ai choisi Ésope, écrivait-il à l'archevêque de Paris, pour le traduire partout où il y a des abus, et pour lui faire dire, sous les apparences des fables, la

vérité à tout le monde... Celui que j'ai l'honneur d'envoyer à Votre Grandeur est Ésope en province, et celui qui lui succédera sera Ésope à la cour, persuadé qu'il y a des abus comme ailleurs, et qu'ils y sont d'autant plus considérables que ceux qui les commettent sont dans une plus grande élévation. De là, je le mènerai où je croirai ses leçons le plus nécessaires; et partout je donnerai tant de laideur au vice et tant de beauté à la vertu qu'il ne tiendra pas à moi que l'on n'ait autant de haine pour l'un que d'amour pour l'autre. »

On voit combien il avait pris au sérieux son rôle de poète moraliste et quelle était l'étendue de son plan. La mort ne devait pas lui laisser le temps de remplir le cycle dont il caressait ainsi le projet. Elle lui permit à peine d'en fournir la seconde étape, et nous ne savons s'il faut s'en plaindre, car, bien qu'il ait été plus heureux dans *Ésope à la cour* qu'on ne l'est généralement dans les *suites*, il nous semble que la monotonie et l'esprit de système, déjà sensibles dans ces deux pièces, eussent fini par s'accuser, à la longue, d'une façon fatigante.

Le défaut essentiel du genre est celui d'une leçon trop directe, qui, au lieu de se dégager du choc des incidents et des caractères, se formule dans chaque circonstance en une sorte de sermon. *Ésope à la cour* ne l'a pas plus évité et ne pouvait pas plus l'éviter qu'*Ésope à la ville*. L'abus des fables est poussé plus loin encore dans cette seconde pièce que dans la première; elle en renferme dix-sept (y compris le prologue), dont plusieurs sont fort longues, mais aussi dont beaucoup sont charmantes. Il s'y est appliqué cepen-

dant à renforcer un peu l'intrigue : si l'ouvrage est encore épisodique, il n'en a pas moins un nœud et un dénouement plus marqué. Ce dénouement est d'un caractère élevé, et Saint-Marc Girardin l'admirait beaucoup (1). Boursault, évidemment, s'est piqué d'honneur : il a voulu non seulement réparer l'échec de *Phaéton* et renouveler, en le dépassant, le succès d'*Ésope à la ville*, mais encore donner raison, du moins en ce qui le concernait, aux apologistes du théâtre contre ses détracteurs, prouver à Monsieur de Meaux et à l'archevêque de Paris, par un exemple éclatant, ce que pouvait devenir la comédie entre des mains comme les siennes, consoler son fils et le Père Caffaro, en apportant sa nouvelle œuvre comme une pièce justificative personnelle à l'appui de la dissertation condamnée en thèse générale. Elle est d'un plus haut vol, d'une morale plus épurée, d'une portée plus grande, en même temps que d'un style plus correct et plus ferme, quoiqu'il n'ait pas eu le temps d'y mettre la dernière main, comme nous en prévient l'*Avis au lecteur*. On peut même dire que, à force de vouloir se maintenir dans les régions supérieures de la comédie héroïque, il a fini par émousser la *vis comica* et par se rapprocher de l'épître morale dialoguée.

Oui, Boursault a pris son rôle au sérieux. Le redresseur de torts que nous avons vu se dessiner à l'étourdie presque à ses débuts est devenu ici un prédicateur de théâtre, un champion armé de pied en cap pour com-

(1) *La Fontaine et les fabulistes*, t. I, p. 56-9.

battre le *vice* et défendre la *vertu*. Le courage dont il a déjà fait preuve s'est accentué. Ses traits frappent en pleine poitrine les courtisans, qu'il n'a jamais ménagés. Il s'attaque à l'athéisme, l'une des plaies cachées du règne de Louis XIV vieillissant. Que dis-je? il ose faire la leçon aux rois eux-mêmes, — j'allais dire au Roi lui-même, — avec une respectueuse liberté. Les comédiens qui avaient hésité devant quelques scènes d'*Ésope à la ville*, ne pouvaient que reculer devant les hardiesses plus franches encore d'*Ésope à la cour*, et le poète n'était plus là pour en appeler et gagner sa cause. Il était mort depuis trois mois lorsque sa dernière œuvre parut sur le théâtre, le 16 décembre 1701. On ne se borna point à retrancher plus d'un passage à la représentation, on en changea et on en adoucit quelques-uns en imprimant la pièce.

Montesquieu a fait d'*Ésope à la cour* le plus bel éloge qu'on en puisse faire au point de vue moral : « Je me souviens, lit-on dans ses *Pensées diverses*, qu'en sortant d'une pièce intitulée *Ésope à la cour*, je fus si pénétré du désir d'être honnête homme que je ne sache pas avoir formé une résolution plus forte. » Remarquez que Montesquieu ne parle pas d'une simple impression, ni même d'une résolution vague, — le trait n'aurait rien de rare, — mais d'une résolution forte et, j'aime à le croire, durable. Boursault en eût été à bon droit très fier, et si le P. Caffaro avait pu connaître cette déclaration, il n'eût pas manqué d'en enrichir sa *Lettre*, quoique Montesquieu fût un philosophe.

Nous aimons à terminer notre étude sur un tel éloge

qui la couronne si bien. Si nous avons compris le caractère de Boursault, c'est là assurément la louange à laquelle il eût été le plus sensible. On ne saurait le comparer aux maîtres, quoique, dans sa sphère modeste et sur la fin de sa carrière, il s'en rapproche de plus en plus. L'homme qu'il laisse voir sans cesse sous l'écrivain n'est pas un grand homme, mais c'est un brave homme et un galant homme, qu'on ne peut avoir fréquenté quelque temps sans ressentir pour lui autant d'estime que d'amitié.

CHAPITRE II

LA MONNAIE DE MOLIÈRE

I

BARON

Baron était à l'apogée de son talent et de sa réputation de comédien lorsqu'il aborda le théâtre comme auteur, On lui a disputé la paternité des pièces qui portent sa signature, et qui se succédèrent coup sur coup pendant un court espace de sa longue carrière. Il est bien vrai que les comédiens prêtaient souvent leurs noms à des écrivains désireux de garder l'anonyme; mais il est plus vrai encore que beaucoup d'entre eux tenaient à réunir les deux gloires, comme Molière. De ces assertions, une seule nous paraît présenter un certain degré de vraisemblance : celle qui attribue la traduction de l'*Andrienne* en vers à son ami le P. de la Rue. Et encore, en ayant plus de vraisemblance que les autres, n'a-t-elle pas plus de preuves. Après la mort de Baron, on trouva dans ses papiers une *École des pères* qui est bien de lui :

or, cette *École des pères* n'est autre chose qu'une imitation très directe de l'*Heautontimoroumenos*, qu'il a essayé à peine de moderniser en transportant la scène à Paris, mais sans rien changer au fond des mœurs. Le traducteur de l'*Heautontimoroumenos* pouvait aussi bien avoir traduit l'*Andrienne:* qu'il ait eu dans les deux cas les conseils ou la collaboration du P. de la Rue, il est permis de le conjecturer; mais que ce savant jésuite soit le véritable auteur de l'*Homme à bonnes fortunes*, comment se résoudre à le croire sans y être contraint?

La première pièce de Baron, le *Rendez-vous des Tuileries, ou le Coquet trompé* (1685), est comme une esquisse de son chef-d'œuvre. Il y peint les mêmes mœurs, il y met en scène les mêmes originaux: des comtesses et marquises évaporées, passant la nuit au jeu et vivant avec une liberté absolue; un marquis et un chevalier qui courent les brelans et pratiquent l'emprunt comme dans les bois; un vicomte extravagant, qui dit cinq ou six choses à la fois sans faire attention à aucune, n'achève pas une seule de ses phrases et n'écoute rien de ce qu'on lui répond. C'est le monde de jeunes fous, de jeunes désœuvrés, de jeunes libertins de la cour que nous retrouverons dans l'*Homme à bonnes fortunes*. La comédie est sautillante, décousue, sans lien entre les scènes, sans plan, mais vive et piquante. Baron l'a fait précéder d'un prologue, spirituel croquis des querelles de coulisses, où il ne se borne pas à imiter, où il copie en plus d'un passage l'*Impromptu de Versailles*.

Ne nous arrêtons pas à la bagatelle des *Enlèvements*,

sinon pour y signaler, dans le petit rôle du chevalier, comme un léger crayon, avant la lettre, du Chérubin de Beaumarchais. Avec l'*Homme à bonnes fortunes*, suivi, à la fin de la même année, de *la Coquette et la fausse Prude* (1686), Baron revient plus directement à la comédie de caractère. Là s'accentue sa ressemblance avec Dancourt: ce sont les mêmes mœurs qu'il peint, les mêmes personnages qu'il met en scène, et à peu près de la même façon. L'un et l'autre ont le même genre d'esprit, le même dialogue alerte et rapide, le même style spirituel, mordant, plein de saveur, un peu sec et coupant. A-t-elle été tracée par Dancourt ou par Baron, la coquette hardie et provocante de cette dernière comédie, qui reçoit sur le même pied tous ses amoureux et n'en décourage aucun? Et les deux valets qui sont les chevilles ouvrières de la pièce, surtout la délurée Marton, d'une verdeur de langage qui va jusqu'à l'effronterie, parlant à sa maîtresse de pair à compagnon, la poussant, l'encourageant, la soutenant dans sa résistance à son oncle? Mais Dancourt, plus habile homme, n'eût point poussé la symétrie des scènes entre maîtres et valets jusqu'à ce point où elle prend une allure compassée et, pour ainsi dire, géométrique.

L'analogie est bien plus frappante encore dans l'*Homme à bonnes fortunes*, première épreuve, pour ainsi dire, du *Chevalier à la mode*, joué l'année suivante. Ces rapports entre les deux chefs-d'œuvre de Baron et de Dancourt ne vont pas seulement jusqu'aux personnages, jusqu'à l'allure de la pièce, mais jusqu'au sujet, sans qu'il soit nécessaire d'accuser Dancourt d'avoir pillé

Baron, car il avait sa manière à lui, — il l'a assez prouvé par trente autres pièces, toutes de la même façon, — et il suffit, pour expliquer une pareille rencontre, que les ressemblances naturelles entre les deux esprits, les deux talents, les deux procédés, fussent aidées par celle des mœurs et des types que leur fournissait la société contemporaine. L'homme à bonnes fortunes, le chevalier ou le marquis à la mode est l'une des figures les plus caractéristiques, l'une de celles qui en cette fin du XVIIe siècle sollicitaient de toutes parts le poète comique. Baron surtout pouvait se dispenser d'aller loin pour chercher le modèle ; sauf la qualité, il avait tout de son homme à bonnes fortunes, et il pouvait retrouver aussi dans son entourage les originaux de Lucinde, de Cidalise et d'Araminte.

Moncade incarne à la perfection l'impertinente fatuité du petit maître accablé d'affaires de cœur, couru de toutes les femmes, les courant et les trompant toutes : « Aimer celle-ci aujourd'hui, demain la trahir, prendre de l'une pour donner à l'autre ; fausses confidences, noirceurs, billets sacrifiés, flatterie, médisance, bagatelle », ainsi le peint à lui-même son valet Pasquin, qui le maudit en le singeant. Il mène dix intrigues de front avec une merveilleuse aisance ; rien ne l'embarrasse : à force d'entregent et de mensonges dits de l'air le plus dégagé du monde, il se tire de tous les mauvais pas, il démêle les écheveaux les plus embrouillés. Et comme Baron a su peindre aussi dans le rôle de la jeune veuve Lucinde la faiblesse de la femme aimante qui ne demande qu'à être trompée et, même accablée par les preuves,

trouve moyen de croire en son infidèle ! L'a-t-on jamais mieux saisie que dans cette scène (II, 11) où Lucinde part d'un : « Plût au ciel que je ne t'eusse jamais vu, monstre ! » pour arriver à cet : « Ah ! Moncade, ne me trompez point », qui la remet aux mains du vainqueur, soumise et domptée, prête à reprendre aussitôt le collier : « Que ferez-vous aujourd'hui ?... Quand vous reverra-t-on ?... Adieu, Moncade, songez à moi. » A quoi il répond, en pensant à autre chose : « Je ne suis occupé que de vous. » C'est un chef-d'œuvre que le lever de Moncade, depuis le moment où il appelle Pasquin pour lui demander : « Quel temps fait-il ? » et lui ordonne en bâillant de déposer sur la cheminée la lettre de Cidalise, sans prendre la peine de l'ouvrir, car il « sait tout ce qu'il y a dedans », jusqu'à la scène où il coupe les doléances et les représentations que Marton lui présente de la part de Lucinde, par ses ordres à Pasquin qui l'habille : « Mon juste-au-corps ? — Ma montre ? — Mon épée ? — Ma bourse ? — Ma perruque ? » sans lui répondre un mot, et la quitte en pirouettant sur une dernière insolence : « Suis-je bien, Marton ? »

Une forte nuance sépare Moncade du *chevalier à la mode*. Celui-ci est un filou, celui-là n'est qu'un fat sans délicatesse : « Que voulez-vous qu'on pense, dit Marton à Lucinde, d'un jeune homme aimable, sans bien, logé chez vous sous le nom de votre parent, et qui n'a jamais été en état de faire de dépense que depuis que vous l'aimez ? » Il est certain qu'on n'en peut penser grand'-chose de bon. Et quand on le voit recevoir une montre de Cidalise et une agrafe de pierreries d'Araminte, on

en pense moins de bien encore. Mais si Moncade reçoit des cadeaux, il en fait: il donne au laquais d'Araminte la montre de Cidalise pour sa maîtresse, et à celui de Cidalise l'agrafe d'Araminte. Il n'est pas homme à courtiser par intérêt des vieilles et des ridicules comme le chevalier. S'il ne déteste pas l'argent, l'amour et la recherche des bonnes fortunes n'en dominent pas moins en lui. Ce qu'il aime mieux encore, c'est sa charmante petite personne. A la fin, malgré toute son habileté et son expérience, il se laisse jouer comme un sot et, lorsqu'il se voit démasqué, il est tellement anéanti qu'il en perd tous ses moyens et qu'il lui reste à peine la force de s'écrier: « Juste ciel ! »

La Bruyère, qui n'est pas précisément une autorité en matière dramatique, a marqué qu'il faisait peu de cas de cette pièce. La Harpe traite avec un injuste dédain l'*Homme à bonnes fortunes*, dont la prose n'est pas *très négligée*, comme il le dit, ou, si elle est négligée, n'en est pas moins d'une bonne coupe et d'une qualité excellente. Il se peut bien que la nature du principal rôle, qui fournissait à des acteurs comme Molé et Fleury le moyen de briller sur la scène en étalant toute la perfection de leur élégance, n'ait pas été étrangère au long succès d'une pièce restée au répertoire jusque vers le milieu de ce siècle. Mais il n'est pas moins fort excessif de dire que le jeu des acteurs en faisait le principal mérite. Si le plan n'en est pas très fort, la conduite en est habile, le caractère de Moncade bien observé et tracé d'une main sûre; le dialogue vif, rapide, plein de traits, quoique d'un esprit moins pointu et menu que

celui de la *Coquette*. Tout est mis en action, tout va droit au but; et, sans avoir, à beaucoup près, la portée des œuvres de Molière, la pièce nous montre avec vérité, sous la part de grossissement qu'exige le relief de la scène, un coin des mœurs du temps.

Avec le *Jaloux* (1687), qui est en vers inférieurs à sa prose, Baron reste encore fidèle à la comédie de mœurs; mais il s'agit ici d'un caractère bien différent, quoique le protagoniste de son nouvel ouvrage porte le même nom que l'homme à bonnes fortunes. Ce nouveau Moncade, l'un des meilleurs rôles de jaloux qu'on ait mis à la scène, après l'Orantée de Rotrou (*Laure persécutée*), est d'une vérité frappante dans son agitation et son inquiétude perpétuelles, ses fureurs et ses repentirs, ses soupçons toujours renaissants, ses accès qui le reprennent au moment même où il en demande pardon, protestant qu'il ne recommencera plus. L'inconvénient du rôle est que, dans les proportions où l'auteur nous la montre, la jalousie, sombre et tragique par elle-même, se change en une véritable maladie, dont les crises finissent par devenir aussi monotones que rebutantes. L'extravagance de ce Moncade ne tarde pas à impatienter. Il mériterait de perdre Marianne, qu'il ne se lasse point de blesser par ses emportements et qu'il rendra malheureuse; mais Baron n'a pas voulu attrister son dénouement en lui donnant la leçon dont il avait besoin. Supérieur en ce point à Dancourt, il a su peindre autre chose que des coquettes et des rouées, et sa Marianne, qui s'afflige de toutes les incartades d'un si fâcheux amant sans qu'elles puissent la guérir et qui

ne veut voir que la sincérité de son amour, est tracée avec une vérité souvent délicate et touchante.

Sauf le dénouement romanesque et postiche, les incidents du *Jaloux* sont, en général, bien imaginés, et le péril qui résultait de l'uniformité et de la tristesse du rôle principal, s'il n'est pas entièrement esquivé, se trouve atténué du moins par la variété de ces incidents rattachés de près à l'action et ingénieusement combinés pour peindre la jalousie de Moncade sous toutes ses faces, en diversifiant par la forme des scènes une folie toujours identique.

Baron, le pupille et l'élève favori de Molière comme acteur, n'est donc pas absolument indigne d'être compté parmi ceux qui recueillirent une part de son héritage. Il ne vient pas des premiers sans doute ; il reste derrière Regnard aussi loin pour le moins que celui-ci l'est de Molière. Son théâtre forme comme l'appoint de celui de Dancourt. Mais c'est déjà quelque chose de figurer, fût-ce au dernier rang, parmi les successeurs classés du maître, et l'auteur de l'*Homme à bonnes fortunes* a droit à un strapontin dans le Panthéon comique du grand siècle.

II

BRUEYS ET PALAPRAT

Brueys et Palaprat, dont les noms sont inséparables dans l'histoire littéraire, étaient deux méridionaux

qu'une passion égale pour la comédie, des goûts communs, les harmonies et les contrastes de l'humeur, du caractère et de l'esprit, devaient unir d'une étroite et longue amitié, devenue en quelque sorte légendaire. A première vue, presque tout semblait les éloigner l'un de l'autre. Le Provençal David Augustin de Brueys, plus âgé de dix ans, réformé converti au catholicisme, avait embrassé l'état ecclésiastique et s'était livré à des études théologiques très sérieuses, dont témoignent un grand nombre de traités, d'expositions doctrinales, de livres d'apologétique et de controverse. Le Toulousain Jean Palaprat, issu d'une célèbre famille de robe, capitoul à vingt-cinq ans, semblait voué aux triomphes du barreau et aux honneurs de la magistrature locale. Qui eût cru que deux voies si divergentes dussent se réunir sur le chemin du théâtre?

En conquérant au catholicisme l'homme qui avait été choisi par le consistoire de Montpellier pour réfuter son *Exposition de la doctrine catholique*, Bossuet ne se doutait pas sans doute que les livres de polémique religieuse du néophyte auraient pour suite et contre-partie trois volumes d'œuvres dramatiques. Brueys est bien loin d'être le seul prêtre, mais il est, du moins en France, le seul théologien et controversiste qui ait travaillé pour le théâtre. C'est que ce savant abbé, qui pouvait écrire avec compétence l'*Histoire du fanatisme*, le *Traité de l'Église*, la *Réponse aux protestants*, était en même temps un homme de très vif esprit, un humoriste, un ami des lettres, et des lettres joyeuses; de même que l'avocat-capitoul Palaprat, préfet des sept édiles de

Toulouse et chef du consistoire, débordait de gaieté et d'imaginations plaisantes.

En causant ensemble, en faisant échange de traits et assaut de saillies, tous deux s'aidèrent réciproquement à découvrir leur vocation véritable. La plupart des œuvres qu'ils écrivirent en commun parurent sous le nom de Palaprat, à cause de la robe que portait Brueys (1). Tout en s'effaçant officiellement, celui-ci n'était pourtant pas homme à se laisser dérober sa part, et il la revendiquait au besoin, avec le feu qu'il portait en toutes choses. Malgré les explications qu'ils ont données, il n'est pas facile de débrouiller la part qui revient à chacun dans cette collaboration, ni même d'opérer nettement le triage des pièces qui n'appar-

(1) Ajoutons que les fausses attributions à Palaprat sont fréquentes. Ainsi, on a mis sous son nom, dans des éditions imprimés à la Haye, deux des petites comédies de Regnard, dont il était l'ami, et dont il a célébré le *Légataire universel* dans un aimable rondeau. J'ai vu à l'Arsenal un recueil factice, en deux volumes petit in-12, composé de six pièces, toutes imprimées à la Haye, dont cinq lui sont attribuées : la *Femme d'intrigues*, qui est de Dancourt ; le *Bourgeois de Falaise*, de Regnard ; le *Négligent*, de Dufresny ; les *Mœurs du temps* et le *Triomphe de l'hiver*, que les frères Parfaict enregistrent comme anonymes et non imprimées, jouées toutes deux en même temps, pour la première et unique fois, le 29 novembre 1694. On pourrait croire que Palaprat fut en réalité l'auteur de ces deux pièces et que son incognito a été trahi par l'imprimeur hollandais, si les trois premières attributions, évidemment fausses, n'enlevaient toute autorité à celle-ci. La dernière pièce, le *Bourru*, laissée anonyme sur le titre, a été néanmoins réunie aux autres dans le même recueil et sous la même couverture portant au dos *Théâtre attribué à M. Palaprat*, parce que c'est une imitation assez grossière du *Grondeur*, probablement arrangée par les acteurs (*A la Haye, aux*

tiennent qu'à l'un, en les séparant de celles où tous deux ont mis la main (1). Ils sont si inextricablement enlacés l'un à l'autre, qu'il vaut mieux prendre le parti de ne point chercher à les séparer, — en laissant de côté, toutefois, les tragédies, qui appartiennent à Brueys seul et sont comme un gage donné par lui à la gravité de son état, ainsi que les pièces fournies au Théâtre-Italien par Palaprat, dont la verve ne demandait qu'à s'épancher et qui ne dédaignait aucune des formes de la comédie (2).

En publiant ses œuvres en 1712, à l'âge de 62 ans, Palaprat les a fait précéder d'une longue *Préface* et de *Discours* en tête de chaque pièce, où, avec cet esprit mêlé d'ingénuité qui avait charmé si longtemps les

dépens de la troupe des comédiens, 1706). Ces nombreuses attributions à Palaprat me semblent caractéristiques de son caractère et de sa situation. Il était très répandu, très expansif, passablement gascon, en grand crédit près des comédiens.

(1) Ne vous fiez pas aux bibliographes dramatiques sur ce point. Pour donner tout de suite un exemple à l'appui, de Léris écrit dans son *Dictionnaire des théâtres*: « Comme leurs ouvrages ont été séparés dans les nouvelles éditions qu'en a faites Briasson en 1735, sur leurs propres mémoires, on peut donner pour *certain* le titre des pièces qui appartiennent en propre à Palaprat. Le voici: le *Concert ridicule*, le *Ballet extravagant*, le *Secret révélé* », etc. Or, cette assertion n'est vraie que d'une pièce ; les deux autres, le *Concert ridicule* et le *Secret révélé*, ont été faites en collaboration, comme Palaprat lui-même le dit expressément.

(2) Il y a deux pièces de lui dans le Théâtre italien de Gherardi : *Arlequin-Phaéton*, sorte d'opérette mythologique, d'une bouffonnerie parfois énorme et un peu lourde, mêlée de vers, et avec de nombreux traits de satire ; la *Fille de bon sens*, farce assez gaie et plus libre que ne le sont les comédies faites en commun par les deux collaborateurs.

habitués du grand prieur de Vendôme, il se répand en explications et en confidences qu'il faut lire, malgré leur prolixité et leur décousu. Au milieu de digressions sans fin, qui aboutissent même parfois à une sorte de rabâchage sénile, il y donne une foule de détails curieux sur le théâtre et les acteurs du temps, ainsi que sur sa collaboration avec Brueys. Il nous apprend que cette collaboration n'eut d'abord d'autre objet que d'obtenir leurs entrées à la Comédie, où ils allaient alors tous les jours, non sans rechercher également la compagnie de quelques acteurs, dont la conversation enjouée était pour eux pleine de charmes, et il nous renseigne sur sa façon de travailler avec cet ami, « à qui je craindrais, dit-il, en ne le nommant point, de dérober le fruit des fonds qu'il mit dans la communauté, si tout le monde ne le connaissait pas assez d'ailleurs et si tant d'autres ouvrages, non seulement sérieux, mais profonds et respectables, ne l'avaient rendu trop respectable lui-même pour s'oser avouer publiquement auteur, en tout ou en partie, de ces bagatelles profanes, quelque innocentes qu'elles soient d'elles-mêmes. »

Quand l'idée lui fut venue du *Concert ridicule,* qui n'est qu'un court vaudeville anecdotique, il porta à Brueys l'essai de pièce qu'il avait broché, lui déférant la plume, par considération pour son mérite et son âge, « sûr que, bien loin d'affaiblir la première vivacité de mes traits, il laisserait dans tout leur naïf ceux qui le mériteraient, et qu'il perfectionnerait ceux qu'il ne trouverait pas assez bien rendus. — C'est ainsi, continue-t-il, que nous en avons usé récipro-

tiennent qu'à l'un, en les séparant de celles où tous deux ont mis la main (1). Ils sont si inextricablement enlacés l'un à l'autre, qu'il vaut mieux prendre le parti de ne point chercher à les séparer, — en laissant de côté, toutefois, les tragédies, qui appartiennent à Brueys seul et sont comme un gage donné par lui à la gravité de son état, ainsi que les pièces fournies au Théâtre-Italien par Palaprat, dont la verve ne demandait qu'à s'épancher et qui ne dédaignait aucune des formes de la comédie (2).

En publiant ses œuvres en 1712, à l'âge de 62 ans, Palaprat les a fait précéder d'une longue *Préface* et de *Discours* en tête de chaque pièce, où, avec cet esprit mêlé d'ingénuité qui avait charmé si longtemps les

dépens de la troupe des comédiens, 1706). Ces nombreuses attributions à Palaprat me semblent caractéristiques de son caractère et de sa situation. Il était très répandu, très expansif, passablement gascon, en grand crédit près des comédiens.

(1) Ne vous fiez pas aux bibliographes dramatiques sur ce point. Pour donner tout de suite un exemple à l'appui, de Léris écrit dans son *Dictionnaire des théâtres*: « Comme leurs ouvrages ont été séparés dans les nouvelles éditions qu'en a faites Briasson en 1735, sur leurs propres mémoires, on peut donner pour *certain* le titre des pièces qui appartiennent en propre à Palaprat. Le voici : le *Concert ridicule*, le *Ballet extravagant*, le *Secret révélé* », etc. Or, cette assertion n'est vraie que d'une pièce ; les deux autres, le *Concert ridicule* et le *Secret révélé*, ont été faites en collaboration, comme Palaprat lui-même le dit expressément.

(2) Il y a deux pièces de lui dans le Théâtre italien de Gherardi : *Arlequin-Phaëton*, sorte d'opérette mythologique, d'une bouffonnerie parfois énorme et un peu lourde, mêlée de vers, et avec de nombreux traits de satire ; la *Fille de bon sens*, farce assez gaie et plus libre que ne le sont les comédies faites en commun par les deux collaborateurs.

habitués du grand prieur de Vendôme, il se répand en explications et en confidences qu'il faut lire, malgré leur prolixité et leur décousu. Au milieu de digressions sans fin, qui aboutissent même parfois à une sorte de rabâchage sénile, il y donne une foule de détails curieux sur le théâtre et les acteurs du temps, ainsi que sur sa collaboration avec Brueys. Il nous apprend que cette collaboration n'eut d'abord d'autre objet que d'obtenir leurs entrées à la Comédie, où ils allaient alors tous les jours, non sans rechercher également la compagnie de quelques acteurs, dont la conversation enjouée était pour eux pleine de charmes, et il nous renseigne sur sa façon de travailler avec cet ami, « à qui je craindrais, dit-il, en ne le nommant point, de dérober le fruit des fonds qu'il mit dans la communauté, si tout le monde ne le connaissait pas assez d'ailleurs et si tant d'autres ouvrages, non seulement sérieux, mais profonds et respectables, ne l'avaient rendu trop respectable lui-même pour s'oser avouer publiquement auteur, en tout ou en partie, de ces bagatelles profanes, quelque innocentes qu'elles soient d'elles-mêmes. »

Quand l'idée lui fut venue du *Concert ridicule,* qui n'est qu'un court vaudeville anecdotique, il porta à Brueys l'essai de pièce qu'il avait broché, lui déférant la plume, par considération pour son mérite et son âge, « sûr que, bien loin d'affaiblir la première vivacité de mes traits, il laisserait dans tout leur naïf ceux qui le mériteraient, et qu'il perfectionnerait ceux qu'il ne trouverait pas assez bien rendus. — C'est ainsi, continue-t-il, que nous en avons usé récipro-

tiennent qu'à l'un, en les séparant de celles où tous deux ont mis la main (1). Ils sont si inextricablement enlacés l'un à l'autre, qu'il vaut mieux prendre le parti de ne point chercher à les séparer, — en laissant de côté, toutefois, les tragédies, qui appartiennent à Brueys seul et sont comme un gage donné par lui à la gravité de son état, ainsi que les pièces fournies au Théâtre-Italien par Palaprat, dont la verve ne demandait qu'à s'épancher et qui ne dédaignait aucune des formes de la comédie (2).

En publiant ses œuvres en 1712, à l'âge de 62 ans, Palaprat les a fait précéder d'une longue *Préface* et de *Discours* en tête de chaque pièce, où, avec cet esprit mêlé d'ingénuité qui avait charmé si longtemps les

dépens de la troupe des comédiens, 1706). Ces nombreuses attributions à Palaprat me semblent caractéristiques de son caractère et de sa situation. Il était très répandu, très expansif, passablement gascon, en grand crédit près des comédiens.

(1) Ne vous fiez pas aux bibliographes dramatiques sur ce point. Pour donner tout de suite un exemple à l'appui, de Léris écrit dans son *Dictionnaire des théâtres*: « Comme leurs ouvrages ont été séparés dans les nouvelles éditions qu'en a faites Briasson en 1735, sur leurs propres mémoires, on peut donner pour *certain* le titre des pièces qui appartiennent en propre à Palaprat. Le voici : le *Concert ridicule*, le *Ballet extravagant*, le *Secret révélé* », etc. Or, cette assertion n'est vraie que d'une pièce ; les deux autres, le *Concert ridicule* et le *Secret révélé*, ont été faites en collaboration, comme Palaprat lui-même le dit expressément.

(2) Il y a deux pièces de lui dans le Théâtre italien de Gherardi : *Arlequin-Phaëton*, sorte d'opérette mythologique, d'une bouffonnerie parfois énorme et un peu lourde, mêlée de vers, et avec de nombreux traits de satire ; la *Fille de bon sens*, farce assez gaie et plus libre que ne le sont les comédies faites en commun par les deux collaborateurs.

habitués du grand prieur de Vendôme, il se répand en explications et en confidences qu'il faut lire, malgré leur prolixité et leur décousu. Au milieu de digressions sans fin, qui aboutissent même parfois à une sorte de rabâchage sénile, il y donne une foule de détails curieux sur le théâtre et les acteurs du temps, ainsi que sur sa collaboration avec Brueys. Il nous apprend que cette collaboration n'eut d'abord d'autre objet que d'obtenir leurs entrées à la Comédie, où ils allaient alors tous les jours, non sans rechercher également la compagnie de quelques acteurs, dont la conversation enjouée était pour eux pleine de charmes, et il nous renseigne sur sa façon de travailler avec cet ami, « à qui je craindrais, dit-il, en ne le nommant point, de dérober le fruit des fonds qu'il mit dans la communauté, si tout le monde ne le connaissait pas assez d'ailleurs et si tant d'autres ouvrages, non seulement sérieux, mais profonds et respectables, ne l'avaient rendu trop respectable lui-même pour s'oser avouer publiquement auteur, en tout ou en partie, de ces bagatelles profanes, quelque innocentes qu'elles soient d'elles-mêmes. »

Quand l'idée lui fut venue du *Concert ridicule*, qui n'est qu'un court vaudeville anecdotique, il porta à Brueys l'essai de pièce qu'il avait broché, lui déférant la plume, par considération pour son mérite et son âge, « sûr que, bien loin d'affaiblir la première vivacité de mes traits, il laisserait dans tout leur naïf ceux qui le mériteraient, et qu'il perfectionnerait ceux qu'il ne trouverait pas assez bien rendus. — C'est ainsi, continue-t-il, que nous en avons usé récipro-

quement l'un et l'autre tant qu'a duré notre société, qui subsista toujours avec une parfaite intelligence. » Et il appuie sur la simplicité et la bonne foi de leur collaboration, souvent échauffée, à cause de la chaleur du sang méridional, par des discussions véhémentes, qui finissaient le plus amicalement du monde. Le plus ferme des deux était Brueys, qui passait même pour opiniâtre, tandis que Palaprat, malgré un pétillement de boutades et de saillies qui n'épargnaient personne, était d'une facilité extrême, dont les comédiens abusaient.

On peut recueillir çà et là, dans ces causeries sans façon de Palaprat, les idées communes aux deux collaborateurs sur la comédie ; elles ne sont pas bien compliquées, et se résument à donner un ton naturel aux choses et à fuir toute langueur comme la peste. La netteté, l'action, la vivacité sont les qualités qui lui paraissent essentielles. Brueys, qui était, il est vrai, d'un esprit plus entreprenant que Palaprat, se déclarait capable de mettre « les tours de Notre-Dame sur le théâtre », s'il le voulait bien. Ce trait gascon lui échappa un jour à propos d'une scène d'ivrogne dont ils avaient été témoins et qui lui paraissait plaisante à transporter sur les planches, avec toutes ses nuances et ses gradations, tandis que l'idée effrayait son compagnon, qui finit pourtant par s'y rallier. De là naquit le *Secret révélé,* dont le jeu de Raisin fit surtout le succès. Après quelques *riens* de ce genre, dont l'idée leur venait parfois « comme un éternuement », ils s'étaient dressés à l'art de bâtir une pièce, et, leur ambition croissant avec

leurs forces, ils voulurent enfin s'élever au-dessus de ces bagatelles fragiles et arriver à la vraie comédie. Le *Concert ridicule* est du 14 septembre 1689; le *Grondeur* fut joué le 3 février 1691, et il était fait depuis assez longtemps, puisqu'il subit diverses vicissitudes avant d'arriver à la scène : ils n'avaient donc guère mis plus d'un an à leur noviciat.

Le discours en tête du *Grondeur* nous donne l'historique de la pièce, dont l'idée est de Brueys. Ils l'avaient d'abord écrite en cinq actes, préparant longuement, sur le modèle du *Tartuffe*, l'entrée de M. Grichard, qui ne paraissait qu'à la fin du second acte. Mais le sujet effaroucha d'abord les comédiens : quel plaisir pouvait faire un homme qui grondait toujours ? Ils décidèrent qu'il n'y avait là matière qu'à un acte, et il fallut des négociations très laborieuses pour en obtenir trois. Encore abusèrent-ils de la faiblesse et de la facilité de Palaprat, qu'un voyage de son collaborateur avait laissé seul à leur merci, pour lui démolir chacun un lambeau de ce dernier acte aux répétitions, et le contraindre à le refaire en entier de pièces et de morceaux. Aussi est-il le plus faible, sans comparaison : le *Grondeur*, qui avait commencé en comédie, y tombe dans la farce pure, et dans la farce décousue (1). Reçu par les comé-

(1) Les frères Parfaict rapportent une de ces scènes intimes où, suivant le mot de Palaprat, ils donnaient, par leur vivacité méridionale, la comédie à leurs amis, et qui vient à l'appui de ce récit. On parlait du *Grondeur* dans une société où ils se trouvaient : « Lé *Grondeur*, c'est uné bonné pièce, dit vivement l'abbé Brueys Le premier acte est écéllent. Il est tout dé moi. Le second, couci

diens sans aucun enthousiasme et représenté pour ainsi dire malgré eux, l'ouvrage n'obtint d'abord qu'un succès douteux et contesté. Les spectateurs du bel air, assis sur le théâtre, s'amusèrent à le siffler, et il fallut que Monsieur le Prince, quoique prévenu au plus haut point contre la pièce, s'en déclarât fort satisfait, pour opérer un revirement dans l'opinion. Depuis lors, la cour et la ville furent d'accord pour l'applaudir.

Le *grondeur* est moins un caractère, au vrai sens du mot, qu'une humeur, une manière d'être. L'œuvre de Brueys et Palaprat n'est qu'une pièce de demi-caractère. Mais les auteurs, comme s'ils eussent voulu répondre à cette objection et à celle des comédiens, en ajoutant quelques lignes après coup à leur pièce, ont trouvé moyen de justifier leur entreprise naturellement et ingénieusement à la fois, par la bouche du frère de M. Grichard : « Il est vrai, vous n'avez aucun de ces vices qu'on a joués jusqu'à présent sur le théâtre et qui frappent les yeux de tout le monde; mais vous en avez un qui empoisonne toute la douceur de la vie »... Ce grondeur est un composé du bourru, du chagrin, de l'atrabilaire, de l'emporté. Malgré le soin qu'ont pris les collaborateurs de varier les situations, il ne laisse pas de devenir monotone à la longue. Mais que d'excellents traits, dont plusieurs sont devenus proverbes; quelles scènes prises sur le vif et où la

couci. Palaprat y a travaillé. Pour le troisième, il ne vaut pas lé diable. Je l'avais abandonné à cé barbouillur. » Et Palaprat de répondre : « Il mé pouille tout le jour de cette façon, et mon chien dé tendre pour lui m'empêche dé mé fâcher. »

vérité de l'observation se relève d'un grain de spirituelle fantaisie, comme celle où M. Grichard est contraint à danser malgré ses dents, et où, ne pouvant parvenir à prendre en faute son valet Lolive, il s'irrite de plus en plus contre lui, à chaque réponse qui devrait le désarmer, et finalement, poussé à bout par une dernière réponse qui lui prouve que non seulement Lolive a exécuté tous ses ordres, mais qu'il a fait encore beaucoup d'autre besogne, s'écrie avec un désespoir furieux : « Oh ! il faut que je chasse ce coquin-là ! »

Le *Grondeur* s'est maintenu à la scène jusque dans le courant de ce siècle : il n'en est pas de même du *Muet*, dont le succès, très vif d'abord à l'origine, considérable encore à sa première reprise, alla toujours décroissant, et qui était déjà à peu près abandonné du vivant de Palaprat, à son grand chagrin. Nous ne pourrions guère expliquer mieux que lui les raisons de cet abandon rapide. Sans mettre le *Muet* au niveau du *Grondeur*, on ne saurait contester que l'œuvre soit fort amusante, et, vivement enlevée par les comédiens, elle produirait encore son effet aujourd'hui. L'idée leur en fut inspirée par l'*Eunuque* de Térence, dont elle est une imitation adaptée à nos mœurs. Ce qu'elle a gardé de la comédie ancienne, c'est cette fable romanesque d'une fille enlevée par un corsaire et reconnue au dénouement, lieu-commun du théâtre du XVII[e] siècle, passé de mode depuis trop peu de temps pour choquer les spectateurs par son contraste avec le ton de la pièce, qui est celui de la farce. A l'eunuque du poète latin, nos auteurs ont

substitué un muet : les mœurs y sont respectées tout aussi bien que dans le *Grondeur ;* c'est un mérite général aux comédies de Brueys et Palaprat, et dont il faut faire honneur surtout au premier, si l'on en juge par les libertés que le second n'a pas craint de prendre en ses comédies italiennes.

Rien de mieux conduit que l'intrigue, de mieux tourné que le dialogue de cette comédie, d'une allure vive, naturelle et facile. Les personnages sont tracés avec verve. Le baron est une caricature : sa crédulité extravagante atteint à l'invraisemblance; mais Frontin est un coquin si alerte, un drôle si amusant, un fourbe si adroit à se retourner, si *indémontable,* si prompt à la parade, qu'on pourrait le prendre pour le frère aîné du Crispin de Regnard, et il est peu de scènes plus amusantes que celle où le muet se met tout à coup à parler pour réclamer les cinq pistoles qu'on vient de lui escamoter au passage.

De tous les ouvrages dus à la collaboration de Brueys et Palaprat, celui qui eut la plus longue fortune, c'est l'*Avocat Patelin*, où ils surent accommoder à leur profit et au goût public une farce depuis longtemps enveloppée dans l'ignorance où l'on était, de la langue du xve siècle, et dans le mépris général pour tout ce qui avait précédé Malherbe. En ce sens ils ont été des initiateurs, — à peu près, toutes proportions gardées, comme Ducis pour Shakespeare ; ils ont introduit dans notre littérature courante une œuvre jusque-là reléguée dans le domaine de l'érudition : tel est leur titre principal. La pièce originale était forcément exclue du théâtre, où

sa langue la rendait incompréhensible pour la majorité des spectateurs, et c'est de nos jours seulement qu'on en a porté sur la scène une traduction en style rajeuni. Pour les contemporains de Brueys et Palaprat, comme pour La Harpe, ceux-ci, en écrivant leur *Avocat Patelin*, avaient sinon tiré une perle du fumier (1), du moins dégrossi et taillé un diamant brut : l'œuvre de Pierre Blanchet ou d'Antoine de la Salle y gagnait à leurs yeux autant qu'elle y perd aux nôtres. Pour nous, elle a perdu de sa saveur et de son relief dans leur imitation ; pour eux, elle avait gagné d'être plus conforme aux règles de l'art et du goût.

Tous les « traits naïfs et plaisants », dont parle La Harpe, toutes les scènes typiques, celles où l'avocat entortille dans son patelinage le marchand avare, défiant et retors, et parvient à emporter la pièce de drap à crédit ; où il simule la fièvre et le délire devant celui-ci, qui vient réclamer son dû ; où il brouille sans cesse son drap et ses moutons dans sa plaidoirie ; où le berger Agnelet, mettant à profit les conseils de son avocat contre Patelin lui-même, continue à répondre *Bée* lorsqu'il lui réclame ses honoraires, non seulement sont dans la farce originale, mais ils y sont plus amples, plus copieux, avec plus de *vis comica*. Le langage moderne change la naïveté de certains détails en puéri-

(1) « Je ne suis pas tout à fait de l'avis de M. Pasquier, dit Brueys lui-même dans sa *Préface*, après avoir cité l'éloge qui est fait du vieux *Patelin* dans les *Recherches de la France* ; mais il est vrai que cette pièce est un fumier dont on peut tirer de l'or. »

lité, et en voulant expliquer, compléter l'intrigue, mettre la pièce dans les règles et la couler dans le moule ordinaire, par l'adjonction d'une fille de Patelin et d'un fils de Guillaume, qui s'aiment et se marient au dénouement, il est arrivé à Brueys et Palaprat, malgré toute l'habileté de leur adaptation, de *banaliser* et même de dénaturer l'œuvre qu'ils pliaient aux habitudes de la comédie classique.

Brueys paraît bien avoir eu la part principale, sinon unique, dans l'*Avocat Patelin*, et il est le seul auteur des comédies dont il nous reste à parler : l'*Opiniâtre*, les *Empiriques*, l'*Important*. Si Palaprat avait une verve plus facile et plus gaie, plus abondante aussi peut-être; si surtout il était, dans cette association, l'homme des rapports avec les comédiens, celui qui présentait la pièce, surveillait les répétitions et la mise en scène, il ne semble pas douteux que l'abbé Brueys ait eu, pour sa part, plus d'invention avec plus de feu, et qu'il sût d'une main plus ferme construire une œuvre dramatique.

Ce n'est pas d'ailleurs que la comédie des *Empiriques* (1697), dirigée contre la mode des charlatans et des remèdes secrets, soit bien forte pour le fond ni pour la conduite. Ce n'est pas non plus qu'elle soit bien neuve : dans cette pièce amusante et sans aucune prétention à la profondeur, Brueys s'est ressouvenu certainement du *Malade imaginaire* et des épigrammes de Molière sur les médecins, en les détournant contre les rivaux de la Faculté, qui pullulaient à cette époque. Mais il a visé plus haut dans l'*Opiniâtre* et l'*Impor-*

tant, toutes deux en vers. La première, jouée seulement en 1722, avec un succès médiocre, après avoir été réduite de cinq actes en trois, ne tient qu'à demi, il faut le dire, la promesse du titre. Par un procédé que nous lui avons déjà vu employer dans le *Grondeur*, Brueys a pris soin de tracer comme le programme et l'apologie de sa tentative en un passage de sa comédie :

> Je crains qu'on ne vous mette un jour sur le théâtre,

dit le baron à son fils, qui est le protagoniste de la pièce :

> Le caractère est neuf et pourrait divertir
> Sans que du naturel l'on cherchât à sortir.

Sans doute il eût pu divertir ; mais l'ouvrage, dont le ressort est emprunté à la *Sœur* de Rotrou, — il s'agit d'un prétendu Turc qu'on veut faire passer pour le marquis disparu depuis quatorze ans dans un combat naval contre les Ottomans, et qui est véritablement ce marquis lui-même, — est pour le moins autant une comédie d'intrigue que de caractère. L'Opiniâtre ne paraît que dans trois scènes principales : les deux premières fois, son opiniâtreté porte sur des incidents sans importance ; la dernière fois, elle est justifiée par toutes les apparences, et les moins obstinés la partageraient. Cette figure de l'Opiniâtre n'est donc qu'une

esquisse, comme celle de l'ami Damis, qui abonde toujours dans son sens.

La première idée de l'*Important* (1693) fut donnée par le comédien Raisin aux deux amis, qui devaient la faire en collaboration : le départ de Palaprat en laissa la tâche au seul Brueys, qui profita peut-être des idées qu'ils avaient mises en commun dans leurs conversations antérieures. Le héros de cette pièce, conduite avec art, n'est pas un Important pur et simple, car à la gloriole il joint l'esprit d'intrigue. S'il se gonfle et s'attribue des titres, des relations, des influences très supérieurs à la réalité, c'est à la fois par fatuité et pour arriver à ses fins. Mais il est bien saisi dans son mélange de manège et de tempérament, d'importance et de friponnerie ; parfaitement peint dans son impertinente affabilité, avec ses manières à la fois hautaines et protectrices. Au tour de chacune de ses phrases on devine son geste et son port de tête. Le rôle a des mots de vraie comédie, par exemple lorsque Clincan, démasqué devant la marquise dont il devait épouser la fille, prend les devants pour lui dire, sans rien perdre dans cette disgrâce de ses airs avantageux : « Ne comptez plus sur moi. Je retire ma parole. » Les caractères subalternes de Ninon, une petite fille à la Dancourt, maligne, épiant tout ce qui se passe, et de la marquise, changeant sans cesse d'avis, tout en ayant la prétention que sa parole vaut un contrat, sont à signaler aussi.

Tout cela, il faut le dire, est depuis longtemps, sauf le *Grondeur* et l'*Avocat Patelin*, complètement oublié.

Encore l'*Avocat Patelin* a-t-il été rejeté dans l'ombre, comme il était naturel et juste, dès que la connaissance et le goût de notre littérature ancienne ont commencé à se vulgariser, et le *Grondeur* a-t-il fini par quitter le répertoire, où il ne ferait pourtant pas trop mauvaise figure. Il ne reste plus guère du *Grondeur* qu'un titre, comme de Brueys et Palaprat deux noms qui n'en font qu'un ; mais du moins ce titre et ce nom survivent bien : ils ont pris possession de la renommée ; ils occupent dans notre histoire littéraire un coin modeste dont on ne les dépossédera pas, et c'est là encore de la gloire.

III

DUFRESNY

Dans les riches annales dramatiques du XVIIe siècle, parmi les figures de second plan, il n'en est pas de plus curieuse que celle de Charles Rivière Dufresny. Valet de chambre de Louis XIV, il vivait à la cour sur un pied de familiarité respectueuse qui semblait justifier, autant que l'air de son visage, sa descendance de Henri IV par la belle jardinière d'Anet, et rappeler sans cesse sa parenté de la main gauche avec le grand roi, plein d'une bienveillance inépuisable pour lui. La nature avait été prodigue de ses dons pour Dufresny. Né artiste en tous les genres, poète, musicien, dessinateur, architecte, jardinier comme Le Nôtre, mais avec

des principes différents, car il tenait pour ce qu'on appela plus tard les jardins anglais, il ne sut ni tirer parti de ses talents, ni régler sa vie et sa fortune. Ennemi de toute contrainte, incapable de s'assujettir longtemps, il essayait de tout par saillies, et n'achevait presque rien. Dufresny fut une sorte de bohême à l'existence décousue, toujours endetté, toujours dans la gêne, que le roi dut renoncer à enrichir et qui, suivant la légende, en vint à épouser sa blanchisseuse, tant pour n'avoir pas à lui payer sa note que pour croquer les petites économies de la brave femme. L'histoire ne fût-elle pas authentique, elle serait significative, en montrant l'idée qu'on se faisait de lui. Cet homme d'esprit, dont l'esprit était d'un tour naturellement original, se pliait difficilement au travail et ne savait guère mieux diriger la conduite de ses œuvres que la sienne.

Dufresny débuta en 1692, avec Regnard, qui était alors son ami, par le Théâtre-Italien, où il resta six ou sept ans avant de monter à la Comédie-Française. Dans cette première période, on peut déjà remarquer un trait caractéristique : le parti que les autres tireront de ses pièces. *L'Opéra de campagne*, ouvrage d'ailleurs plein de verve, donnera à Dancourt l'idée de son *Opéra du village*, et les *Adieux des officiers* pourraient bien lui avoir inspiré également l'idée du *Retour des officiers*. *Attendez-moi sous l'orme* parut quelque temps après une pièce du même titre de Regnard, qu'il lui avait vendue, dit-on, en un besoin d'argent. Dufresny semait, d'autres récoltaient. S'il ne jetait pas absolument ses

idées par les fenêtres, il les gaspillait en croquis légers, en scènes décousues, où le manque d'haleine et aussi d'*esprit de suite* ne lui permettait d'en tirer parti qu'à demi.

Cependant, malgré la paresse dont on l'accuse, Dufresny, grâce à son extrême facilité et à sa verve comique, n'a pas écrit moins de douze comédies, seul ou en collaboration, pour le Théâtre-Italien, et pas moins de vingt-cinq pour le Théâtre-Français, en y comprenant celles qui ne furent point imprimées et celles aussi qui ont été brûlées après sa mort. De ce nombre, quelques-unes n'étaient que des répétitions en vers, ou des reprises sur nouveaux frais d'un thème primitif. Il y a là des pièces de toutes proportions et d'importance très diverse, depuis le petit acte en prose jusqu'aux cinq grands actes en vers; de tous genres aussi, depuis la simple comédie d'intrigue jusqu'à la comédie de caractère.

Le Théâtre-Italien n'avait pas été une heureuse école pour Dufresny: il ne pouvait que le faire tomber du côté où il penchait déjà. Il favorisait ses défauts, parce que les qualités qui lui manquaient n'y étaient point nécessaires, et que ses caprices y trouvaient le champ le plus favorable, sans avoir besoin de se régler. Le premier ouvrage qu'il donne au Théâtre-Français, le *Négligent* (1692), se sent encore de la Comédie italienne par l'irrégularité de la conduite et la faiblesse du plan. Mais, à travers ces scènes unies l'une à l'autre par un lien trop frêle et trop lâche, se déroule une galerie d'originaux dessinés d'une main vive, dont quelques-uns

sont neufs et d'autres sont heureusement renouvelés. C'est une comédie en portraits, non seulement dépourvue d'action, mais où les caractères eux-mêmes, enlevés avec autant de naturel que d'aisance, et souvent d'une saveur piquante, ne se suivent ni ne se soutiennent.

Si Dufresny avait pu trouver en lui-même le type, ou du moins l'idée du *Négligent,* il avait pu mieux encore y trouver celui du *Chevalier joueur* et le peindre d'après nature. On sait la grande querelle qui s'éleva, à cette occasion, entre Regnard et lui. Il ne paraît pas contestable que le mérite de l'invention ne revienne à Dufresny, et que Regnard ne lui ait pris tout au moins le fond de sa pièce. Les deux écrivains avaient collaboré plusieurs fois et étaient alors très liés. On peut admettre que Dufresny eût causé avec lui de son idée, de son plan, de quelques-unes des situations qu'il avait imaginées; que, plein de son sujet, ne se défiant pas d'un ami, rêvant peut-être de l'associer à son œuvre, il se soit laissé aller à des confidences ou même à des lectures dangereuses. Dufresny s'est plaint trop hautement et en termes trop positifs d'avoir été dévalisé par Regnard, et celui-ci s'en est trop mollement défendu pour que l'accusation ne repose sur aucun fondement. Mais il ne faut pas oublier que le *Chevalier joueur* est en prose, et qu'il a été devancé de plus de deux mois sur la scène par le *Joueur,* qui est en vers. Si Regnard avait eu communication directe de la pièce écrite, outre qu'il faudrait étendre l'accusation d'indélicatesse jusqu'à celle de plagiat, ou plutôt

de vol, comment croire qu'il eût pu se flatter de prendre les devants sur un homme déjà connu au théâtre et qui avait ses entrées à la Comédie, non seulement en écrivant un grand ouvrage en cinq actes après le sien, mais en l'écrivant en vers?

On raconte, il est vrai, que, « pour accélérer sa pièce, il se servit de Gacon, à qui il en fit faire la plus grande partie », en l'enfermant dans une chambre d'où celui-ci n'avait la liberté de sortir qu'après avoir indiqué par la fenêtre le nombre de vers qu'il avait faits sur la prose de Regnard; mais il n'y a là qu'une légende. Gacon ne demandait pas mieux sans doute que d'y laisser croire, ou même de la colporter, et nous ne sommes pas étonnés en apprenant que c'est de lui qu'on tient cette anecdote (1). Ah! le bon billet!... Que Gacon ait rimé quelques passages du *Joueur*, c'est possible à la rigueur, et encore est-ce assez peu probable, car rien ne sent plus son Regnard que les vers de cette comédie, et il faut n'avoir pas le moindre sens littéraire pour admettre que, dans leur ensemble, ils soient d'un autre, et traduits de la prose. Mais ce qu'on peut dire encore de mieux à la décharge de Regnard, c'est que, suivant le mot de l'épigramme, il a été « le bon larron », et qu'il a légitimé jusqu'à un certain point le sans-façon avec lequel il coupa l'herbe sous le pied à son ami, en écrivant un chef-d'œuvre là où Dufresny n'avait trouvé qu'une comédie agréable. Cela valait mieux que de répondre aux plaintes de celui-ci en le qualifiant à son

(1) De Léris, *Dictionnaire des théâtres*, article du *Joueur*.

tour de *plagiaire,* dans la préface qu'il mit en tête de sa première édition (1).

Il est certain que ces ouvrages ont une origine commune, et il est probable que Regnard et Dufresny devaient en avoir souvent conféré ensemble, peut-être dans un but de collaboration. Non seulement le fond est le même, mais beaucoup de détails se ressemblent. Les deux pièces s'ouvrent par une conversation entre le valet de l'un et la suivante de l'autre, conversation semblable ; dans toutes deux on retrouve le mémoire des dettes du joueur présenté par le valet, ici à son père, là à la comtesse. Chez Valère comme chez le chevalier, l'étiage de l'amour hausse ou baisse suivant les résultats du jeu : indifférents et oublieux dès qu'ils gagnent, ils redeviennent amoureux aussitôt qu'ils ont perdu. L'entrée du personnage principal est à peu près la même ici et là. Lorsqu'il rentre décavé, les scènes avec le valet ont beaucoup de traits communs. « Je te loue, ô destin, de tes coups redoublés », s'écrie Valère ; et le chevalier : « Juste ciel, je te loue ! » D'un côté, Hector lit à son maître une page de Sénèque sur le mépris des richesses ; de l'autre, Frontin lui lit un quatrain sur la pauvreté, et un second sur la mort. Quand ils reviennent après avoir gagné, tous deux comptent leur argent dans

(1) « Il y avait contre elle une cabale très forte,... suscitée par les injustes plaintes d'un plagiaire qui produisait une autre pièce en prose sous le même titre, et qui la lisait tous les jours dans les cafés de Paris. »

leur chapeau, sans faire attention à ce qu'on leur dit. Angélique et Nérine se retrouvent dans l'une et l'autre pièce. Je pourrais multiplier ces rapprochements de détail. Il est vrai qu'il n'y a aucune trace du Marquis ridicule, de Toutabas, de M. Galonier, ni de Mme la Ressource dans le *Chevalier joueur* ; mais il est vrai aussi que Regnard pourrait bien avoir pris dans deux scènes de la comédie précédente de Dufresny, le *Négligent*, l'idée de la scène de M. Galonier et de celle du marquis fanfaron avec Valère (1).

Assurément, le *Chevalier joueur* est loin d'avoir la valeur littéraire, l'art de conduite et la saveur comique du *Joueur*. Le dénouement en est très faible, mais il s'en faut de beaucoup que ce soit une pièce aussi nulle qu'ont été entraînés parfois à le dire les avocats de Regnard. Dufresny a eu le tort de faire de son chevalier un personnage méprisable, auquel il est difficile de s'intéresser : au lieu d'être simplement emporté par une passion sans frein, c'est un fripon qui pousse l'absence de tout scrupule jusqu'à courtiser une vieille femme pour avoir son argent. Mais, cette réserve faite, avec quelle vérité et souvent quelle force Dufresny a établi son caractère ! Avec quel feu le chevalier retrace sa partie, pareil à l'Alcippe des *Fâcheux* ! Comme il sait les puérilités et les superstitions des joueurs ! Quels mots d'excellente comédie, pris sur le vif, jaillissant de nature et toujours en situation ! Le rôle de Nérine est plein de traits piquants, encore qu'un

(1) Parfaict, *Histoire du théâtre franç.* XIII, 268.

peu cherchés. Plus hardi que Regnard, il n'a pas craint de nous montrer une scène, ou du moins la fin d'une scène de jeu. Et comme son chevalier est insultant dans la bonne fortune ! Quel excellent monologue de dépit et de rage dans l'adversité !

Malgré la précaution qu'il avait eue de la faire précéder d'un prologue spirituel, où un spectateur raisonnable discute sur la scène avec un étourneau qui ne veut pas entendre la pièce, sous prétexte que c'est une vieillerie et qu'il l'a déjà vue, Dufresny n'obtint pour son œuvre qu'une seule représentation. Le sujet était défloré, et par un écrivain supérieur. Lui qui revendiquait le mérite de l'invention et d'un grand nombre de détails, il avait l'air d'un copiste subalterne. Déboire affreux ! Il ne s'y résigna jamais. Plus de douze ans après, il s'efforçait de sauver quelques débris, en les transportant dans la *Joueuse*, qui n'eut guère un meilleur succès, car elle ne dépassa pas la cinquième représentation. Et avec une persévérance d'autant plus digne d'un meilleur sort que son caractère semblait l'en rendre incapable, il reprenait encore sa *Joueuse* en prose pour la mettre en vers, dans l'espoir acharné d'arriver au succès définitif qu'il rêvait ; mais la *Joueuse* en vers n'a jamais été ni imprimée, ni représentée.

La *Noce interrompue* et la *Malade sans maladie*, qui parurent la même année (1699), diffèrent beaucoup d'étendue, puisque la première n'a qu'un acte, tandis que la seconde en a cinq, mais ne diffèrent pas beaucoup d'importance, et présentent ce caractère com-

mun d'avoir d'excellentes parties dans un ensemble faible, dans une intrigue irrégulière et mal conduite. Dufresny esquisse au passage quelques jolies scènes et quelques bons originaux. L'idée de la seconde, beaucoup trop longue pour le sujet et où la matière disparaît à force d'être diluée, lui a été vraisemblablement suggérée par le *Malade imaginaire* de Molière, à qui il eût bien dû prendre la franchise et le naturel de son comique. Dufresny a beaucoup d'esprit, mais il en fait; c'est lui qui parle par la bouche de ses personnages, dont les mots sont trop souvent des mots d'auteur. Quant à la première, elle appartient à une catégorie de sujets pour lesquels il avait une prédilection marquée, et qui lui ont inspiré encore le *Double veuvage* et le *Mariage fait et rompu !*

La Harpe a rangé ces deux dernières pièces parmi les meilleures de Dufresny. Les saillies, les détails plaisants et les scènes ingénieuses abondent dans le *Double veuvage* (1702), aimable comédie d'action, dont toutefois l'intrigue n'est ni bien vigoureuse, ni bien liée, ni supérieurement conduite, car nous avons assez dit que ce n'était pas le fort de Dufresny. C'est un joli, spirituel et amusant vaudeville, y compris les couplets, avec des caractères très vivement esquissés, des quiproquos bien filés et des situations piquantes. Comment ne pas sourire au contraste de l'amant sensible, passionné, mélancolique, avec la folle petite Thérèse qu'il adore, mais dont la jeunesse verdissante, toujours riante, chantante et dansante, fait son désespoir tout en le charmant ? Et comment ne pas s'égayer

de cet intendant qui se répand en lamentations et en louanges sur sa femme, en apprenant qu'elle est morte de chagrin à la fausse nouvelle de son propre décès, puis qui, de la meilleure foi, lorsqu'on lui dit que c'est d'allégresse, au contraire, qu'elle a rendu l'âme, lui trouve tous les défauts du monde ? L'entrevue nocturne du mari et de la femme, se croyant l'un et l'autre défunts, a pour complément naturel la scène où, enrageant de se retrouver, ils protestent de leur ravissement.

Le *Mariage fait et rompu*, qui appartient en plein au règne de Louis XV (1721), est encore une pure comédie d'intrigue, mais l'une des mieux conduites de Dufresny, et, chemin faisant, la physionomie du flegmatique et adroit Glacignac, la fausse pruderie de la présidente, menant par le bout du nez le président, qui fait grand étalage de son autorité personnelle, sans jamais rien oser décider par lui-même, sont dessinés d'un trait net et vif. Pourvu qu'on passe sur l'invraisemblance de la donnée et de certains détails, c'est une excellente pièce, avec cette pointe d'originalité qui imprime un caractère particulier aux œuvres de Dufresny.

Nulle part notre auteur ne s'est livré à un effort plus soutenu et plus prolongé que dans la *Réconciliation normande*, grande comédie en cinq actes, en vers (1719). Il avait l'intention visible d'en faire son chef-d'œuvre, mais il n'y a point réussi. Il lui donna d'abord le titre de *Procès de famille*, qui n'annonce pas une œuvre d'un intérêt bien vif ni d'une observation bien pro-

fonde ; le titre qu'il substitua au premier sent davantage sa comédie, mais n'indique pas une portée plus haute. C'est toujours l'ensemble qui pèche. Si le tableau ne manque pas de vigueur, il paraît à la longue d'un ton monotone et peu séduisant. Pénible d'abord et assez obscure, l'intrigue languit à la fin. Dufresny s'y répète, comme si la matière lui manquait et qu'il eût dû l'allonger pour atteindre à la mesure des cinq actes. Ces défauts rendent la pièce un peu fatigante à lire. J'avoue avoir eu quelque peine à démêler et à suivre l'action, aussi bien qu'à m'y intéresser, dans les premiers actes ; elle se dégagerait mieux sans doute à la représentation La *Réconciliation normande* est restée, en effet, assez longtemps au répertoire. Le rôle de Nérine est vraiment un premier rôle de soubrette ; ceux du frère et de la sœur, le comte et la marquise, sont bien tracés et bien soutenus. Enfin les traits heureux, les morceaux brillants abondent. Tel est le *couplet* de Nérine sur les plaisirs de la haine, qui eut sa célébrité, qui mériterait de l'avoir encore :

Aussi bien que l'amour, la haine a sa douceur :
Un fiel bien ménagé coule de veine en veine,
Part du cœur, y retourne ; on fait filer la haine
A longs traits, avec art, comme l'amour enfin.
Chez les femmes surtout, où le plaisir malin
Prend racine, s'étend (la terre en est si bonne !)
Cette maligne haine, outre qu'elle y foisonne,
Y dure beaucoup plus que le goût d'un amant.
C'est en passant qu'on aime ; on hait plus constamment.

Le plaisir d'aimer fuit, passe avec la jeunesse,
Et celui de haïr croît avec la vieillesse...

(II, sc. VII.)

Cet air de bravoure peut se rapprocher, en son genre, de la tirade de Bazile sur la calomnie. Et quelle scène piquante entre le chevalier et Angélique, jouant le jeu de l'amour pour tromper la marquise qui les observe et qu'ils feignent de n'avoir pas vue :

LE CHEVALIER (*haut*).

Ah ! charmante Angélique ! (*Bas.*) Attendrissez ces yeux.
(*Haut.*) Votre tendre douleur augmente encor vos charmes.
On va nous séparer ! (*Bas.*) Il faut ici des larmes ;
Feignez de pleurer.

ANGÉLIQUE (*haut*).

Ah ! je suis au désespoir.

LE CHEVALIER (*haut*).

Je vois couler vos pleurs. (*Bas.*) Tirez donc le mouchoir ;
Faudra-t-il tout vous dire ? (*Haut.*) Ah ! je perds Angélique !

Il lui prend la main pour la baiser.

Du moins... (*Bas.*) La main en est : il faut du pathétique.

ANGÉLIQUE (*bas, retirant sa main*).

Mais...

LE CHEVALIER (*bas*).

La tante nous voit : il ne faut point tricher.

Ainsi va la scène, avec ses *apartés* et ses mots à voix

basse qui se jettent à travers les paroles d'amour prononcées tout haut. On peut détacher ainsi de la *Réconciliation normande* vingt passages fort jolis ; mais ce ne sont jamais que des fragments, et dans son ensemble la pièce marche *cahin-caha.*

Il faut plutôt chercher Dufresny dans les ouvrages moins ambitieux et de moins longue haleine. Tout d'abord dans la *Coquette de village, ou le Lot supposé* (1715), qui a peu de fonds, et dont l'intrigue frêle, presque enfantine, ne suffit pas à remplir les trois actes, mais qui offre d'excellents traits d'observation. La pièce repose simplement sur une anecdote : — la mystification du fermier Lucas, à qui l'on fait croire qu'il a gagné le gros lot de cent mille francs. Quand il a suffisamment divagué, étalé son orgueil, sa présomption, son insolence, on le détrompe, et tout est fini. Mais ce cadre fragile a suffi pour contenir la peinture satirique des changements que la fortune apporte dans le caractère. Il y a là un thème moral et philosophique qui justifie le choix d'un sujet si mince. Lisette est une coquette très peu rustique au fond, et la seule raison pour laquelle on puisse supposer que l'auteur l'a mise au village, c'est le désir de faire penser, agir et parler un paysan dans la personne de son père Lucas. Dufresny a peint avec une spirituelle finesse le joli manège de la coquette, retournant contre la veuve les leçons qu'elle en a reçues, les talents qu'elle lui doit.

Il faut le chercher mieux encore dans des pièces en un acte, comme l'*Esprit de contradiction* (1700) et *le*

Dédit (1719). La première, demeurée la plus connue, est une comédie de caractère dans les proportions restreintes d'une miniature, mais d'une miniature vivante, largement peinte et prestement enlevée. Par exception, la pièce est très bien conduite : l'auteur n'a pas le temps de s'y fatiguer, et son économie, qui n'est pas grande, peut suffire à un acte. Le caractère de Mme Oronte, la contredisante, s'il est un peu outré, ne dépasse pas le relief admis par l'optique de la scène, et il se tient bien, il ne fléchit pas ; il amène le dénouement d'une façon logique et morale à la fois, car elle se punit elle-même par son propre péché. Ils sont parfaitement tracés aussi, le personnage d'Angélique, qui conduit tout en ayant l'air de ne se mêler de rien, et celui du jardinier, plein de verve, de rondeur et de gaieté malicieuses. Thibaudois seul est une caricature, qu'on pourrait même trouver énorme et invraisemblable dans une farce, mais qui amuse et qu'on admet sans trop de peine dans cette légère et rapide esquisse, comme on passe un caprice grotesque au crayon d'un gai dessinateur de petits tableaux de mœurs.

Quelle spirituelle et alerte bagatelle que le *Dédit* ! Ne soyons pas trop difficiles sur la vraisemblance ; ne le soyons pas trop non plus sur la morale. Prenons gaiement, comme on nous les montre, et sans froncer un sourcil sévère, les supercheries de Frontin, qui dupe les deux tantes sous des travestissements divers, conformes au caractère et aux ridicules de chacune, pour les contraindre de payer à leur neveu le dédit que

d'ailleurs elles lui doivent : il y a là tout au moins une circonstance atténuante, et La Fontaine a dit que c'est double plaisir de tromper un trompeur. Sans vouloir réhabiliter la théorie des deux morales, il est clair qu'il faut passer quelque liberté d'allure à celle du théâtre et ne point se montrer aussi difficile pour elle que si l'on avait affaire à un casuiste. Comme le dit Frontin lui-même en guise de conclusion,

En morale comique il est permis, je crois,
Aux Frontins de punir l'avarice des tantes
Et de berner un peu les caduques amantes.

Le déguisement de Frontin n'a rien de neuf en soi ; on peut même dire que Dufresny s'est montré ici moins original que d'ordinaire en recourant à un moyen usé, dont Regnard avait donné un dernier et si plaisant spécimen dans le *Légataire* ; mais il l'a renouvelé du moins par les détails, et les scènes de Bélise et d'Araminte avec le valet travesti, qu'elles prennent, l'une pour le grave sénéchal Groux, l'autre pour le folâtre chevalier Clique, sont vraiment impayables.

Parmi les pièces de Dufresny qui nous ont été conservées, la plupart, et spécialement toutes les premières, sont écrites en prose. Ce n'est qu'en 1715, après avoir déjà donné dix ouvrages au Théâtre-Français, qu'il aborda, avec la *Coquette de village*. la comédie en vers. La langue poétique n'était évidemment pas sa langue naturelle. Il manie la prose avec plus d'aisance et de souplesse ; son vers manque de souffle et d'am-

pleur, il sent parfois l'effort, et la pensée ne s'y coule pas d'elle-même, mais çà et là elle s'y frappe en médaille. En visant à la précision, il arrive à la sécheresse et à la dureté ; à force de vouloir être serré, il semble laborieux. En revanche, ce vers, que les spectateurs du XVIIIe siècle, habitués à une allure plus régulière, durent trouver haché et boiteux, nous paraît souvent aujourd'hui d'une coupe toute moderne par le rejet, l'hémistiche brisé, l'enjambement (1).

Tel fut cet intéressant soldat d'aventure et d'avant-garde qui n'a jamais gagné une bataille rangée, mais qui a livré beaucoup de vaillantes escarmouches et ouvert sur plus d'un point la voie à ses rivaux et à ses successeurs. C'est l'homme du détail : il fait la scène, il réussit à merveille dans le morceau, mais il ne sait pas lier le tout dans une intrigue serrée et suivie, ni construire une pièce qui se tienne solidement et d'ensemble, soit paresse d'esprit, soit manque d'haleine et de force. Aussi a-t-il subi beaucoup d'échecs, mais

(1) Il veut présentement
Que je vous l'ôte ; il faut l'avouer franchement...
Tromper finement, c'est vertu dans un valet.
Ma sœur a vu monter
Le notaire. Elle va deviner le mystère...
Où dirai-je que j'ai voulu placer l'argent ?
— Ah ! je vois qu'elle sait la chose. Il vaut autant
Lui dire...
Ma sœur, je vous demande
Pardon.
(Le *Dédit*, passim.)

Apprenez qu'il ne fut jamais de ressemblance
Telle qu'entre Damis et moi : Caille jamais
Ni Martin Guerre n'ont vu leurs vivants portraits
Mieux que Damis ne vit le sien dans ma figure.
(*Mariage fait et rompu*, II, sc. 2.)

il n'est pas un de ses naufrages qui ne laisse surnager quelques épaves, et l'on peut dire de ses œuvres les plus décousues que les morceaux en sont bons.

Dufresny sait trouver l'idée comique et ne sait pas toujours l'exploiter. Cet èsprit original, cet ingénieux chercheur qui tire tout de son fond, eût été précieux dans une collaboration comme celle de Brueys et de Palaprat ; il avait besoin d'être aidé, stimulé, encadré, soutenu par un homme doué des qualités qui lui manquaient, plus patient et plus pratique. En l'associant à Dancourt, en fondant la variété et le relief d'invention comique qui manque à celui-ci et qu'il a, avec l'entente de la scène et la dextérité d'arrangement qu'il n'a pas et que Dancourt possède, on eût fait un poète comique d'une nature supérieure, dans un genre secondaire et moyen, dans la comédie de demi-caractère. Isolé, il n'a guère su que battre les buissons et tirer les marrons du feu au profit de plus habiles que lui.

CHAPITRE III

UN CADET DE MOLIÈRE

REGNARD

Molière avait trente-trois ans ; il courait la province, mais avait déjà fait jouer l'*Étourdi* à Lyon et préparait le *Dépit amoureux*, quand naquit son héritier présomptif, Parisien comme lui. Regnard se présente tout d'abord à la postérité sous le patronage du mot de Voltaire : « Qui ne se plaît point aux comédies de Regnard n'est pas digne d'admirer Molière. » Il n'est point son égal, mais il est de sa famille : c'est un jeune cadet, brillant, frivole et dissipé, qui gaspille sa légitime en enfant prodigue, avec beaucoup d'insouciance, de bonne grâce et de belle humeur. Si l'on conteste qu'il soit de sa famille, il est tout au moins de son groupe, et nous nous le représentons volontiers au *Mouton Blanc* ou au souper d'Auteuil, à côté de Chapelle, échauffant d'une pointe de vin sa gaîté naturelle, faisant assaut de lazzi avec Baptiste, jouant des niches à La Fontaine et déridant Boileau, qui ne le trouve pas médiocrement plaisant.

Fils de riches marchands bourgeois, Regnard eut une jeunesse turbulente, aventureuse et romanesque, dont nous n'avons pas à raconter ici les péripéties diverses. Il courut le monde, allant chercher du nouveau jusqu'aux confins du pôle nord, contentant ainsi sa curiosité et son besoin de mouvement, mais voyageant vite comme il faisait toutes choses. Rentré à Paris, il acheta une charge de trésorier de France. Sa fortune lui permit de se livrer à loisir, dans sa grande et belle maison de la rue Richelieu, où il recevait ce que la cour et la ville avaient de plus distingué, à son goût pour la société, le plaisir et la bonne chère. Regnard était le plus agréable des hôtes ; il avait tout pour lui, non seulement le talent qu'il a révélé dans ses ouvrages, mais l'esprit et la verve du causeur, une mine séduisante, une physionomie ouverte, l'hospitalité large, des manières nobles et gracieuses. Si l'on en excepte sa captivité à Alger et à Constantinople, durant sa jeunesse, la vie de cet épicurien fut prospère et fleurie, en accord parfait avec son génie heureux et facile, qu'elle aide à mieux comprendre et qu'elle explique jusqu'à un certain point. Il mourut d'indigestion dans sa cinquante-cinquième année : pour être un peu violent, le dénouement n'est pas en désaccord avec la pièce.

Sans doute on aurait grand tort de croire que Regnard ait porté des comédies comme un pommier porte des pommes. Sous des apparences assez désordonnées, il savait allier le travail au plaisir, l'esprit de suite à la fantaisie. Il était pratique et avisé. L'écrivain sut ménager son talent avec art, autant que l'homme sut admi-

nistrer sa vie. Mais son œuvre a la physionomie d'une production naturelle et spontanée : il s'amuse de ses propres imaginations ; elles semblent jaillir de verve, et il est certain du moins que c'est un poète comique de nature et de tempérament, non d'effort et de volonté pure, comme le furent en des genres si divers Dufresny, Beaumarchais et Destouches. On peut concevoir le talent d'un Dufresny et d'un Beaumarchais appliqué dans un autre sens ; on ne voit pas celui de Regnard trouvant ailleurs son véritable et complet emploi.

Les voyages, le jeu, les plaisirs, les occupations de sa charge, les conversations avec ses amis, quelques impromptus et peut-être la rédaction hâtive de ses récits de voyages, qui ne parurent que plus tard, avaient suffi à occuper sa jeunesse. Le mot de *rédaction* est même de trop pour la plupart de ceux-ci, qui ne sont guère que des notes prises en courant. Le *Voyage de Pologne* est presque informe ; le *Voyage d'Allemagne* est moins que rien. Le *Voyage de Normandie* peut passer pour un assez agréable badinage à la façon de Chapelle. Seul, le *Voyage de Laponie*, sous l'extrême négligence du style, est plein d'observations intéressantes, d'études de mœurs, de récits et de descriptions qui portent le plus grand cachet de vérité, mais où il ne faut chercher ni le côté anecdotique, ni le côté pittoresque. L'auteur comique se décèle déjà en quelques pages plaisantes, comme celles qui racontent l'enterrement de Joannes Tornæus et le repas des funérailles. Néanmoins, de tous ces ouvrages juvéniles le seul qui mériterait un examen détaillé, c'est son roman auto-

biographique de *la Provençale*, écrit toujours avec négligence, mais avec agrément. Il s'y étudie au style et à l'allure des modèles du genre, à la phraséologie adoptée, aux tournures galantes, et il n'y réussit pas mal. Il arrange aussi son aventure, il l'embellit et la brode sur un *patron* idéal, en mêlant au souvenir de la réalité celui de ses lectures. On y retrouve les belles conversations et les monologues, les délicatesses et les subtilités habituelles, avec, de temps à autre, un trait vif et vert où Regnard se trahit et s'échappe. Les aventures qu'il y raconte se prêtaient d'ailleurs merveilleusement au roman. Il a encadré le sien dans une mise en scène qui rappelle celles de Boccace et de Marguerite de Navarre, ou encore la *Psyché* de La Fontaine : c'est un récit fait à la campagne, dans une assemblée de cavaliers et de dames. Madrigaux, concetti, antithèses, portraits en règle, belles passions, illustres emportements, rien n'y manque : on croirait lire parfois Mme de La Fayette, avec moins de goût, de discrétion, de retenue. *La Provençale* est, comme la tragédie de *Sapor*, une pointe poussée par Regnard dans un sens qui n'était pas le sien, un essai où il se tâte et se cherche. Mais le Regnard de la tragédie est purement artificiel, tandis que, sous le costume de convention du roman, le vrai Regnard se retrouve et qu'on y pourrait chercher matière à une étude curieuse, qui compléterait celle des comédies.

Il avait trente-trois ans, et sa vie était assise, lorsqu'il aborda enfin la scène. Comme Dufresny, il commença modestement par le Théâtre-Italien, qui semblait son

domaine naturel, et où du premier coup il se trouva fort à l'aise. Pendant six ans il n'en sortit pas, et donna presque sans interruption dix farces d'une verve étincelante et libre.

Le Regnard du *Joueur* n'est pas encore dans ces croquis enlevés à la pointe d'une plume alerte et joyeuse; mais le Regnard du *Retour imprévu* y est déjà tout entier. Il y cueille l'actualité au vol; l'observation et la satire n'y sont qu'à fleur de peau : il ne vise qu'à égayer le spectateur et ne se montre pas difficile sur le choix des moyens. Sa licence tombe même plus d'une fois dans la grossièreté. Mais ces farces touchent çà et là à la comédie et, à défaut de caractères, il y trace, d'un crayon singulièrement vif et spirituel, des grotesques d'une irrésistible gaieté.

Même après avoir abordé la Comédie française, Regnard donna encore au Théâtre-Italien la *Foire Saint-Germain*, tableau populaire d'une vie et d'un mouvement singuliers, rempli de scènes épisodiques très amusantes, avec sa *Suite*, qui n'est qu'une pochade lestement troussée. Il avait près de quarante ans quand il porta à la troupe de la rue Mazarine la *Sérénade*, qu'on croirait toujours écrite pour le même théâtre. Le *Bal* a des visées un peu plus hautes, car il est en vers, mais l'intrigue en est d'une faiblesse extrême et sans aucune invention. Son Sotencour, l'éternel hobereau provincial, laid et sot, berné par les Parisiens, rappelle désavantageusement Pourceaugnac. Le comique ne s'y arrête pas toujours à temps, et l'on ne peut guère louer dans cette bluette qu'une versification leste et aisée, avec ces tours

plaisants et ces expressions savoureuses qui ne sont qu'à lui.

Regnard en était là, et personne ne songeait à voir dans cet épicurien d'esprit facile, qui semblait borner son ambition à celle d'un amuseur, l'héritier le plus direct de Molière, mort depuis bientôt vingt-quatre ans, lorsque tout à coup, sans transition, il donna le *Joueur* (19 décembre 1696). On pourrait presque dire de cet ouvrage qu'il marque une date dans l'histoire du Théâtre-Français, comme dans la vie de Regnard. C'est la rentrée triomphante de la grande comédie de caractère en vers (1). Jusque-là, Regnard avait, d'une main prodigue, gaspillé sa fortune en menue monnaie ; cette fois, il venait de faire un effort, dont beaucoup le croyaient incapable, pour tirer parti de son capital, et il avait l'honneur de rappeler Molière plus que ne l'avait fait encore aucun de ses rivaux, et sans lui ressembler, même en l'imitant.

Nous ne reviendrons pas sur les accusations de Dufresny à propos du *Joueur*. Il a supprimé la pièce de celui-ci en la surpassant et relégué sa plainte parmi les cas qui n'intéressent plus que les érudits — ou les moralistes. Comment ne pas se sentir beaucoup d'indulgence pour un larcin qui change le cuivre en or

(1) Sauf les *Fables d'Ésope* de Boursault, qui a fait œuvre de moraliste dramatique plutôt que de peintre, toutes les grandes comédies de caractère depuis plus de vingt ans étaient en prose, comme l'*Homme à bonnes fortunes* et le *Chevalier à la mode* — qui encore sont plutôt des comédies de mœurs — ou elles n'avaient pas réussi.

et enrichit d'un chef-d'œuvre notre trésor dramatique? Ceci soit dit sans admettre l'accusation dans toute son étendue. Ce qui contribua sans aucun doute à lui donner du crédit auprès de beaucoup de gens, ce fut le peu d'importance des ouvrages que Regnard avait signés jusqu'alors : il semblait impossible qu'il eût pu par ses propres forces s'élever tout à coup de la *Sérénade* et du *Bal* au *Joueur*, et d'ailleurs il était déjà un peu suspect en matière d'emprunt. Joignez-y l'envie naturelle contre tout succès éclatant et que devait redoubler la position de Regnard : de quoi se mêlait ce trésorier de France, ce lieutenant des eaux et forêts et des chasses de Dourdan, ce riche épicurien, ce joyeux gourmet dont la table et les fêtes étaient renommées, de vouloir encore triompher sur la scène française ! Passe pour la Comédie italienne, qui était sans conséquence et d'ailleurs tout à fait en harmonie avec son caractère et son genre de vie! Mais prétendre rivaliser avec Molière quand on rivalise déjà avec M. Crozat, c'était trop : il y avait cumul, accaparement, et il fallait le rappeler à l'ordre.

Cependant le thème de la comédie pouvait aider à comprendre non seulement le choix de Regnard pour sa première œuvre importante, mais encore la supériorité dont il y avait fait preuve et son incontestable succès. Grand joueur, il avait pu, non moins que Dufresny, étudier son sujet en lui comme autour de lui. Il est revenu souvent au jeu dans ses ouvrages (1), et

(1) Le dialogue entre *l'Amant et le Joueur*, dans son *Divertissement à mettre en musique*, reproduit l'idée fondamentale de sa grande comédie.

l'on peut dire sans exagération qu'il a peint son Valère d'après nature, et qu'il l'a fait conforme à son tempérament. Assurément, il ne suffit pas d'éprouver une passion et d'avoir un vice pour les bien mettre en scène : ce serait trop commode ! Les plus vicieux seraient les meilleurs écrivains dramatiques, et nous aurions des chefs-d'œuvre à n'en savoir que faire. Mais qui ne voit toute l'aide que peut trouver en une pareille rencontre un homme doué du génie naturel de l'observation et de l'expression comiques ?

Le *Joueur*, dans sa peinture un peu superficielle des caractères, abonde en mots d'une franchise extrême, qui jaillissent de source. L'éloge du jeu par Valère (III, sc. VI) est un vrai dithyrambe écrit d'abondance de cœur. Que de traits de nature, — chez le valet, où ils sont simplement drôles et exhilarants, comme chez le maître, où, sans être moins gais, ils atteignent une portée plus haute ! N'attendez pas d'ailleurs qu'il creuse jusqu'au drame un sujet qui pouvait aisément se prêter aux peintures lugubres. Il n'a voulu le prendre que par les côtés riants, conformément à la tournure de son esprit et aux habitudes littéraires d'une époque où l'on respectait la division des genres. S'il effleure les autres çà et là, il n'a garde d'appuyer, et se détourne après s'être joué à la surface. Il n'esquive aucune situation, mais il les égaie toutes. On sent bien qu'il eût suffi de pousser tant soit peu, par exemple, l'épisode du portrait d'Angélique engagé par Valère aux mains d'une revendeuse, pour aboutir à des scènes qui n'eussent point manqué de pathétique ;

mais la pensée ne lui en vient même pas : il demeure fidèle à son génie naturel et à la comédie ; il croirait non seulement alourdir, mais dénaturer son sujet en l'attristant, et il se borne à esquisser par la bouche de Nérine, sous forme de prédiction, le drame qu'eût pu traiter un poète moins déterminé à être toujours divertissant et récréatif. Il a eu soin de mettre son joueur, célibataire et logeant en garni, dans une situation qui écarte les conséquences extrêmes de sa passion.

Cette nature heureuse, ouverte et légère, a horreur de tout ce qui est sombre, et n'appartient par aucun point au pessimisme. Son style même et sa versification ont une aisance lumineuse, une souplesse, une allure dégagée qui excluent toute idée d'effort, et s'assortissent à la physionomie générale du tableau. Il n'est pas jusqu'à ses négligences qui n'offrent une certaine grâce piquante. S'il mollit dans les intervalles, le vers de Regnard, en tous les endroits essentiels, est d'une saveur, parfois d'une succulence exquises. Il a maintenant acquis son caractère définitif et sa plénitude (1).

Les personnages principaux s'encadrent dans une galerie de figures épisodiques : le marquis Toutabas, M[me] la Ressource, même Galonier et M[me] Adam, avec qui il renouvelle, en la variant par un cachet personnel,

(1) Regnard, s'il faut en croire son *Epître* II, rimait dès l'âge de douze ans, et avait gardé depuis lors une passion infatigable pour les vers.

la scène de don Juan et de Monsieur Dimanche. Sans doute Regnard se laisse emporter par son tempérament comique et griser par sa verve jusqu'à dépasser la mesure de la vérité, et il n'évite pas la charge, surtout dans le rôle du marquis : ce sont là comme les traces persistantes de sa longue fréquentation avec le Théâtre italien ; mais la caricature est d'une allure si leste et si joyeuse qu'il faudrait être d'esprit bien morose pour lui tenir rigueur. En outre, le marquis, ne l'oublions pas, est un faux marquis, le fils d'un huissier à verge et le cousin de Mme la Ressource, qui le démasque, comme dans les *Bourgeoises à la mode*, de Dancourt, la revendeuse Mme Amelin reconnaît dans le chevalier son fils Jeannot.

Ce n'est ni le seul emprunt qu'il ait fait dans la pièce, ni même le seul qu'il ait fait à Dancourt. Le mot si plaisant du marquis : *Est-ce pour mariage ou bien pour autrement ?* semble bien venir des *Vendanges*, du même (1), jouées un peu plus de deux années auparavant. Mais qu'il emprunte une situation ou un mot, Regnard se les assimile. Même s'il n'y ajoute pas du sien, il les marque à son empreinte et les met si bien à leur place qu'ils sont désormais à lui.

Il faut appuyer sur ce caractère de Regnard. Il a beaucoup pris, autant que Molière, mais pas de la même façon, ni aux mêmes sources (2). Ce qu'il prend,

(1) « Quand on aime les personnes, c'est pour le mariage, ou pour autrement. » (Sc. 6.)

(2) Les souvenirs et les imitations fourmillent dans ses poésies détachées. Sa tragédie de *Sapor* en est tellement pleine qu'elle

en général, ce sont des détails, — une situation, un trait, — et il les prend dans Molière même ou dans ses contemporains, sans façon, — à moins, toutefois, que ce ne soient des réminiscences plutôt que des imitations volontaires, car il avait beaucoup lu, il avait beaucoup fréquenté le théâtre, et sa mémoire était grande. Réminiscences ou imitations, elles se fondent dans la pièce de telle façon que rien ne les distingue. Nous allons en trouver d'autres exemples encore dans la comédie qui suivit immédiatement celle-ci : le *Distrait* (1698). Tout d'abord, il s'est inspiré de la Bruyère ; il ne s'en est pas seulement inspiré, il s'en est aidé, et si l'on y prend garde, on reconnaît dans Léandre plusieurs traits de Ménalque, mais auxquels il a donné le mouvement et la vie comique en les transportant sur la scène. Ce n'est pas tout. M[me] Grognac paraît bien un personnage suggéré à Regnard par le Grichard de Brueys et de Palaprat, — comment en douter surtout dans la scène où on la fait danser

semble presque un pastiche, une mosaïque : on l'y voit surtout très préoccupé de Racine, qu'il avait certainement lu et relu. D'ailleurs, d'un bout à l'autre de cette œuvre, longtemps languissante et presque sans action, qui ne s'anime que dans les deux derniers actes, et encore d'une chaleur factice et exagérée, beaucoup plus que d'une émotion profonde et sincère, on sent l'imitation, non pas précisément laborieuse, parce que le talent de Regnard est toujours facile, mais appliquée et vigilante, de la forme tragique, plutôt qu'une inspiration réelle. Outre les analogies de détail que je vais signaler dans le *Joueur* et, plus loin, dans le *Légataire*, on en pourrait relever une foule d'autres, comme ce vers des *Ménechmes* : « Voilà, je vous l'avoue, un homme abominable », qui est un vers de *Tartuffe*.

malgré elle ? — mais la situation est si différente que rien ne ressemble moins à un plagiat. Les deux ou trois vers de Molière qu'on y retrouve presque en entier (1) sont évidemment des ressouvenirs dont il ne s'est pas rendu compte et qui n'ont d'autre importance que de caractériser la manière dont s'alimentait ce facile génie comique, qui faisait flèche de tout bois.

On ne sait trop comment qualifier *le Distrait*. Ce n'est point une comédie d'intrigue ; ce n'est point non plus, à proprement parler, une comédie de caractère. La distraction ne constitue pas un caractère ; c'est une manière d'être dont on ne se corrige pas. Mais Regnard ne tient pas à corriger. Le choix d'un tel sujet démontre suffisamment combien il était porté à prendre les choses par leur côté extérieur, au point de vue des incidents comiques plutôt que de la peinture des passions. Du moins il a su tirer de ce fonds un peu puéril et où il est presque impossible d'éviter la monotonie à la longue, un parti avantageux, y trouver des situations qu'il varie avec art, le mettre en scène d'une façon piquante et comique, en faire sortir même des traits de nature, comme ce vers final d'une naïveté si plaisante et si bien trouvée,

(1) I, sc. 5 et sc. 6. Autre exemple des innombrables réminiscences qui hantaient la mémoire de Regnard : le chevalier dit à Mme Grognac (V, 10) :

> Si je vaux quelque chose,
> C'est par là que je vaux,

ce qui est exactement le vers de Boileau renversé (satire 7).

où Léandre répond à Carlin, qui lui rappelle son mariage :

> Tu m'en fais souvenir ; je l'avais oublié.

On ne saurait mieux se demeurer fidèle jusqu'au bout. Ici le poète touche à la charge ; pourtant il n'y tombe pas, et le mot est trop bien en situation pour être excessif ou forcé. Il n'a manqué à Regnard que d'amener le dénouement par une distraction de son héros : la chose était si naturellement indiquée qu'on ne peut attribuer un tel oubli qu'à une *distraction* de sa part. Les autres caractères ne sont pas moins joliment esquissés dans cette comédie, qui n'est pourtant pas, je l'ai dit, une comédie de caractère : Lisette, verdissante et délurée ; le chevalier, d'une étourderie, d'une frivolité, d'un entrain, d'une folie vraiment irrésistibles ; la quinteuse, atrabilaire et bourrue M[me] Grognac, dont « l'humeur hérissonne », ne se dément pas une minute ; l'aimable Clarice, douce sans insignifiance, sensée avec finesse, et qui se défend contre l'égoïsme fraternel avec une fermeté mêlée d'enjouement.

Quel que soit son défaut fondamental, *le Distrait* n'en est pas moins une comédie charmante, et Regnard n'a jamais versifié avec plus d'aisance et de désinvolture. On ne peut accorder que la moitié de ces éloges à *Démocrite* (1700) : si le style en est du tour le plus naturel, le plus expéditif et le plus dégagé, sans préjudice d'innombrables négligences où

se trahit une grande précipitation (1), ce n'en est pas moins une œuvre médiocre et d'un genre assez hybride. Par la conception générale, sinon par l'intention du moraliste, *Démocrite* n'est point sans rappeler *l'Esope à la cour*, de Boursault (2). Le premier acte est comme un prologue qui se passe dans le désert, où le roi rencontre le philosophe, qu'il emmène à la cour : quoique l'unité de lieu fût devenue une sorte de dogme dramatique, Regnard ne l'a point observée ici. La fable de l'ouvrage est romanesque. Nous avons souvent rencontré dans les pastorales cette princesse élevée parmi les bergères et qui retrouve à la fin son nom et son rang. A la reconnaissance sérieuse répond la reconnaissance comique de Strabon et de Cléanthis, l'un des *épisodes* les plus réjouissants de l'ouvrage.

De même que la misanthropie d'Alceste ne l'empêche pas de tomber amoureux de la coquette Célimène, de même toute la philosophie de Démocrite ne le protège point contre l'amour d'une enfant si peu faite pour un barbon comme lui. Après cette expérience qui lui a prouvé sa faiblesse, il va chercher aussi un endroit écarté où la philosophie ne soit plus exposée à de pareilles atteintes. Regnard s'est-il souvenu d'Alceste lorsqu'il a imaginé son personnage de Démocrite ? J'en doute et, en tous cas, il eût pu s'en souvenir davantage : l'occasion était bonne pour créer un

(1) On y rencontre quelques vers faux, et, à plusieurs reprises quatre rimes masculines ou féminines de suite.

(2) D'autre part, il semble que le P. Ducerceau s'en soit inspiré pour son *Grégoire, ou les inconvénients de la grandeur.*

pendant au chef-d'œuvre de Molière, car Démocrite est un misanthrope d'une autre espèce qu'Alceste : le misanthrope gai, celui qu'il fallait précisément à Regnard; mais il paraît l'avoir à peine entrevu. Par quelle fâcheuse étourderie ou par quelle mauvaise fortune étrange un type si conforme à la nature de son talent lui a-t-il donc échappé ? Démocrite était un rieur comme Regnard, et pourtant le Démocrite de Regnard manque de gaieté; ce n'est qu'un prêcheur ennuyeux. Heureusement la comédie à laquelle son nom sert de titre est plus amusante que lui.

Le valet Strabon et le paysan Thaler sont également plus gais que Démocrite. Thaler est à peu près le seul rôle de paysan qu'ait tracé Regnard (1), et il oublie même, de temps à autre, de le faire parler en paysan. Ce sont eux qui se chargent de suppléer à la gaieté de ce philosophe pédantesque et cynique qui, même en nous avertissant qu'il rit, ne nous fait pas rire, et que l'auteur a eu tort d'appeler d'un nom dont il ne remplit pas le programme. Faut-il attribuer à l'influence philosophique du sujet les tirades, j'allais dire les *couplets*, sur l'homme, sur l'amour, sur la jalousie, sur la sottise incurable de notre espèce, les fatigues et la folie de la chasse, les conséquences meurtrières de la gourmandise, que sais-je encore ? Le sujet y servait tout au moins d'occasion, et dans la bouche de Démocrite, ou même de son valet, qui rivalise à sa façon avec lui, ce ne sont pas là

(1) Je dis à *peu près*, car il en a deux dans sa petite comédie inachevée des *Vendanges*.

des hors-d'œuvre; mais on peut soupçonner aussi, sans aucun jugement téméraire, que Regnard a saisi avec empressement le prétexte d'intercaler ces petits airs de bravoure comique comme des morceaux à effet, destinés à provoquer les applaudissements.

Les *Folies amoureuses* (1704) furent une sorte de retour à ses origines du Théâtre italien. Il est remarquable, d'ailleurs, et significatif que Regnard, après avoir abordé la comédie de caractère avec le *Joueur*, recula ensuite vers la comédie d'intrigue pure, et n'en sortit plus guère. L'idée première des *Folies amoureuses* est un peu celle de l'*Ecole des femmes*, ou, mieux encore, du *Barbier de Séville.* Il s'agit d'un vieux tuteur jaloux et rusé, trompé par sa jeune pupille que l'amour instruit, et qui parvient à déjouer sa surveillance. Albert est une espèce de Bartholo avant la lettre, mais il joint à sa défiance et à son esprit de ruse une crédulité que n'a point Bartholo, et la charmante Rosine ne va pas à la cheville d'une délurée comme Agathe. Les stratagèmes qu'elle emploie sont à la fois dans le goût de Regnard et dans celui de la Comédie italienne. Elle simule la démence et paraît successivement en Scaramouche, en vieille femme, en dragon. Sa hardiesse, comme la niaiserie d'Albert, dépasse vraiment toutes les bornes et ne recule pas devant l'effronterie : c'est la vraie sœur de la *fille-capitaine* de Montfleury. Est-il vraisemblable, est-il possible même qu'une jeune fille de quinze ans, — elle n'a pas davantage, — sache et ose tant de choses, qu'elle joue ses divers personnages avec l'aplomb de la plus rouée des comédiennes, qu'elle s'exprime avec

une effronterie si contraire à son sexe, à son âge et à l'éducation qu'elle a reçue? Si cela était possible, en faudrait-il davantage pour lui enlever absolument tout charme et tout attrait?

Mais ce serait perdre son temps de vouloir parler raison à propos des bouffonneries de Regnard, et faire le pédagogue hors de propos que de juger avec poids et mesure ces fusées d'un esprit pétillant, incapable de se contenir quand sa verve est allumée. Il faut lire Regnard, comme le jouer, en se laissant aller à tout l'entraînement de sa belle humeur, sans éplucher d'un doigt minutieux et d'un sourcil sévère des fantaisies où éclate, en faisant parfois la nique au bon sens, la joie de vivre et de rire. Il faut particulièrement ne prendre les *Folies amoureuses* que pour une farce débordante d'esprit et mise en excellents vers; une série de variations exécutées avec un entrain sans pareil, sur le vieux thème du tuteur berné, par un prestigieux virtuose qui se grise lui-même de son coup d'archet. Toutes les fois qu'on a sous la main une Agathe à la mesure du rôle, cette farce exubérante est toujours sûre de son effet. Il y a de l'orgie dans cette allégresse débridée. Le divertissement du *Mariage de la Folie*, qui sert d'épilogue à la pièce, en marque bien, d'ailleurs, le caractère carnavalesque. A l'origine, les *Folies amoureuses* formaient un spectacle complet avec cet épilogue, et aussi avec le prologue spirituel, également en vers libres, où Regnard a si plaisamment esquissé le caractère de Mlle Beauval, la comédienne contredisante, digne pendant de la Madame

Oronte de Dufresny (1) : après avoir vivement critiqué la pièce, qu'elle refuse de jouer, elle se retourne en apprenant que l'auteur, inquiet, veut la retirer, et dit leur fait aux sots censeurs qui se posent en beaux esprits. Il y a là quelques-uns des vers de comédie les plus francs dans leur aisance familière et rapide qu'on ait jamais écrits :

Il serait beau, ma foi,
Que Messieurs les auteurs nous donnassent la loi !...

On ne joue plus ce prologue, et c'est dommage.

En tête de ses *Ménechmes* (1705), Regnard a écrit une épître louangeuse à Boileau. Ils n'avaient pas toujours été amis, et on ne saurait s'en étonner. Mais Boileau, l'homme du bon sens et de la mesure, était capable aussi de goûter la franche gaieté et la saine langue de Regnard. L'épître préliminaire des *Ménechmes* est une sorte d'amende honorable au *Tombeau de Boileau-Despréaux* et un gage de réconciliation (2).

L'occasion des *Ménechmes*, imités du théâtre antique, était assez heureusement choisie. C'est, d'ail-

(1) *L'esprit de contradiction.*

(2) Quoique Regnard n'y ménage pas les éloges, exprimés avec toutes les apparences de la vérité, et que, au milieu de plusieurs louanges banales, il ait trouvé quelques traits heureux, comme celui-ci :

Le bon sens est toujours son aise en tes vers,

je doute pourtant que Boileau ait été bien flatté de cette courte épître, s'il remarqua surtout qu'elle débutait par le même hémistiche que l'épître antérieure de Regnard à Quinault, et que, non content de lui infliger la qualification de *Favori des neu*

leurs, une de ses meilleures pièces et de ses mieux versifiées : peut-être Boileau y est-il pour quelque chose, car Regnard nous apprend qu'il la soumit à son examen et qu'il reçut ses conseils; si invraisemblable que cela puisse paraître, il ne se fût certainement point exposé à un démenti, et on peut croire que la perspective de se confier à un juge aussi redoutable ne fut sans doute pas étrangère au soin particulier avec lequel son ouvrage est écrit.

Regnard était en veine de civilités. Dans le prologue, il rend à Molière un hommage cordial, auquel il rattache sa comédie. C'est pour « réparer le dommage » causé par sa mort au théâtre français qu'Apollon convoque Plaute; mais celui-ci objecte que les mœurs de Paris ne sont pas celles de Rome, et il demande qu'on fasse choix d'un auteur français qui accommode sa pièce au nouvel auditoire. Cet auteur ne s'est pas mis en grands frais d'imagination pour en changer le costume, se contentant de quelques traits sur les embarras de Paris, sur les traitants, etc. Ce qu'il y a encore de plus français et de plus parisien dans les *Ménechmes* de Regnard, c'est la gaieté et le style. Plaute lui avait déjà fourni, quelques années auparavant, le sujet de sa charmante petite pièce : *le Retour imprévu*, dont le succès n'avait pu que l'engager à y revenir.

Il serait superflu d'expliquer le sujet de cette comédie d'intrigue pure, et d'une donnée si rabattue. S'il ne

sœurs, l'auteur des *Ménechmes* y avait encore utilisé sans façon deux vers de la même épître, dont la louange perdait tout son prix par ce partage avec un poète qu'il avait plus d'une fois malmené.

l'a pas beaucoup renouvelée par le fond, Regnard l'a rajeunie par la forme. L'œuvre, habilement conduite, se sauve de la monotonie par l'invention variée des incidents autant que par la vivacité du dialogue. Le quiproquo qui en fait le fond et qui nous paraît aujourd'hui un peu fade, est suivi avec un art où ne se laisse jamais voir l'effort, mais qui est loin pourtant d'atteindre à l'ingéniosité et à l'imprévu des combinaisons innombrables trouvées par les vaudevillistes modernes. Il arrive à son comble vers le milieu du dernier acte et se dénoue plaisamment. Dans ce cadre de convention se meuvent des figures croquées d'un trait leste, vif et juste : la suivante Finette, la vieille coquette Araminte, le sot provincial Ménechme, brutal et poltron à la fois. Ce ne sont que des esquisses, mais le sujet n'en demandait pas davantage. Quant au chevalier, joueur, libertin, débauché, il ne se contente pas de ces peccadilles. Tout en aimant une charmante personne, il feint, comme le *chevalier à la mode* de Dancourt, une passion violente pour une vieille folle qui a l'avantage d'être riche ; et ce n'est pas encore le pire : il n'hésite point à profiter de l'occasion qui s'offre à lui de se faire passer pour son frère, en l'escroquant d'une somme de 60,000 écus. Il est vrai qu'il en éprouve, à l'en croire, un léger, — oh ! bien léger remords :

J'ai, de tromper mon frère, *au fond quelque* scrupule.

Son valet, le bon apôtre, n'a pas de peine à dissiper ce nuage. Un tel excès de délicatesse touche au ridi-

cule! Il peut être bien sûr que son jumeau, en pareille occurrence, n'y ferait point tant de façons, et le chevalier, convaincu, se prête à la fortune.

L'Eraste du *Légataire universel* va de pair à compagnon avec le chevalier des *Ménechmes* : s'il n'en a point tous les vices, il ne recule pas plus devant un faux pour s'approprier la fortune de Géronte; il recule même moins encore, puisque c'est lui qui encourage et pousse Crispin, en combattant les hésitations que celui-ci feint de ressentir, par coquetterie toute pure. Tel maître, tel valet, dit un proverbe qui s'applique parfaitement aux comédies de Regnard, et aussi à bien d'autres. Distinguons pourtant: il y a une nuance entre les premières œuvres de notre auteur et les dernières. Dans le *Joueur*, Hector représente la morale, en ce sens du moins que c'est lui qui tire ou aide à tirer la moralité du sujet. Mais le Crispin des *Folies* conte lui-même en badinant les difficultés qu'il a eues avec la justice pour avoir voulu un soir, sur le grand chemin, soulager un cocher en détresse des lourds paquets dont le poids écrasait ses chevaux. Le Valentin des *Ménechmes* sait si bien tirer son épingle du jeu qu'il veut entrer dans les affaires, où il est sûr d'avoir, « devant qu'il soit deux ans », carrosse à six chevaux, maison des champs, suisse, intendants, cuisiniers, valetaille innombrable, table ouverte et petite maison. Le Crispin du *Légataire* n'a point dérogé de cette lignée de joyeux drôles, et il a toute sorte de raisons pour n'être pas plus rassuré du côté de la justice : fripon fieffé, filou à l'occasion, toujours prêt à aider la Parque au besoin, mais par bonté

d'âme, par gentillesse d'humeur et disposition à obliger, malfaisant sans méchanceté, Crispin avant tout, jusqu'en ses pires coquineries, vrai gibier de potence, mais « au demeurant le meilleur fils du monde ». Le dernier et le plus pendable de ses tours lui réussit comme les autres ; il va jouir en paix, avec cette bonne peste de Lisette, du fruit de son industrieuse friponnerie, et ce couple d'époux dignes l'un de l'autre, maintenant qu'ils ont du bien « assez pour être sages », feront souche d'honnêtes gens.

On a dit que le *Légataire* était fondé sur un fait réel. Il n'y a rien d'impossible à cela : la comédie du faux testament et du faux testateur avait bien pu être jouée avant, puisqu'elle l'a été plusieurs fois depuis, et par des gens qui n'avaient probablement jamais lu Regnard et qui se sont aperçus à leurs dépens que la justice n'est pas d'aussi bonne composition que le parterre. Les magistrats qui ont condamné ces imitateurs de Crispin et qui condamneraient sans pitié Crispin lui-même, avec Eraste et Lisette, aux travaux forcés, ont pourtant ri de tout leur cœur au *Légataire universel* ; ils retourneront le voir, et ils riront encore, sans croire pour cela se faire les complices de ce qu'ils sont chargés de punir. Tout au plus penseront-ils que l'affaire sur laquelle ils ont prononcé était infiniment moins spirituelle et moins amusante que celle dont on leur donne le spectacle. Est-ce pour cela qu'ils se montrent si indulgents d'un côté et si sévères de l'autre ? Voltaire disait de Beaumarchais en achevant la lecture de ses

Mémoires : « Cet homme-là n'est pas un empoisonneur ; il est trop drôle ». — « J'ai ri, me voilà désarmé », dit le Baliveau de la *Métromanie*. Le rire qu'excite Regnard désarme les plus rigoristes. Mais a-t il raison d'exciter le rire avec des friponneries, de présenter comme des gentillesses ce qu'il y a de plus bas et de plus repoussant dans le vice, de badiner avec des choses qui feraient horreur dans la réalité, à moins que des comédies comme les siennes n'aient émoussé le dégoût et acoquiné notre esprit à ces mœurs, en nous habituant à les prendre par le côté plaisant ? C'est là le vrai danger de ce genre d'ouvrages. La contagion directe n'en semble guère à craindre ; mais elles tendent à désarmer, en nous familiarisant avec de vilains hommes et de vilaines actions, en les faisant passer dans un éclat de rire, comme ces poisons qu'on verse dans un verre de vin savoureux. Alceste dirait qu'elles énervent en nous

ces haines vigoureuses
Que doit donner le vice aux âmes vertueuses.

Sans prendre la grosse voix d'Alceste, ni même celle de Jean-Jacques, il faut bien condamner le sans-façon avec lequel Regnard chiffonne la morale. Il a tout l'air d'en avoir à peu près la même idée que Crispin et il ne se fait pas plus de bile que lui. Ce qu'il est permis d'ajouter à sa décharge, c'est qu'on se sent avec lui dans un monde de fantaisie toute pure, où les énormités ne sont que des jeux de théâtre qui ne tirent pas

à conséquence. Ces feux d'artifice d'une gaieté qui se grise de ses propres saillies et que rien n'arrête, ressemblent aux conversations après boire où, les coudes sur la table, les convives se laissent aller librement à des folies qui effaroucheraient les gens à jeun. Si vivants qu'ils soient par le naturel de leur langage et la liberté de leur allure, les personnages de Regnard ne sont point sans rapport avec les fantoches de quelque féerie bouffonne, et Crispin n'a pas plus de réalité, au fond, que le prince Charmant de la *Biche au bois*. Il fallait être un Rousseau pour prendre au tragique des facéties d'un caractère si frivole ; et si Regnard eût vécu, il eût pu répondre au philosophe de Genève que lui du moins il n'avait pas mis le vice en théorie, que des folies sont préférables à des sophismes, et qu'il est encore moins dangereux de donner aux « tours les plus punissables, — faux acte, supposition, vol, fourberie, mensonge, inhumanité », l'allure du badinage, même le plus immodéré, que de parer les passions les plus coupables et les plus malsaines des couleurs les plus séduisantes.

Le *Légataire universel* ne met pas seulement en scène un acte digne des galères. La pièce entière tourne autour d'un vieillard cacochyme et moribond, sur lequel Regnard s'est plu à accumuler tous les maux. Fiévreux, épileptique, paralytique, étique, asthmatique, hydropique, il tousse à rendre l'âme ; il a des points, la goutte, la gravelle, sans parler des fluxions, des coliques, des catarrhes, des obstructions. J'en passe. Il n'y est question que de léthargie, de sciatique et de néphrétique,

de testament et de cercueil. Les objets habituels de la plaisanterie sont les apothicaires et porteurs de seringues, les lénitifs, détersifs, purgatifs et leurs résultats. Les sirops et décoctions, la rhubarbe et le séné interviennent sans cesse comme des moyens de comique ; les allusions grasses et les facéties scatologiques abondent ; tout y sent la pharmacie et la garde-robe. Les effets de l'amour se confondent, chez Géronte, avec ceux du lavement ; il considère le mariage comme un remède, comme une médecine, — émétique ou julep, — qui doit nettoyer son corps et son cœur de leurs humeurs peccantes. Tout cela, pris en soi, est aussi peu ragoûtant que peu gai. Notre vieille comédie a souvent eu, il faut le reconnaître, un penchant dépourvu de délicatesse pour les plaisanteries mal odorantes. Les matassins de Molière avaient fait rire longtemps avant les porteurs de seringues de Regnard, Purgon et Diafoirus avant Clistorel, et la question de Sganarelle s'informant si la matière est louable, le mot de Béralde sur les apothicaires, qui n'ont point accoutumé de parler à des visages, peuvent servir de pendant à la facétie de Crispin sur les « bouillons de bouche et les postérieurs », ainsi qu'aux vers, devenus classiques et proverbiaux en leur genre, par lesquels Géronte interrompt tout à coup son entrevue matrimoniale avec Mme Argante et sa fille. Tout cela appartient à la farce, et même à la basse farce. Mais si le fond du *Légataire universel*, les moyens qu'on y met en œuvre, la nature et le ton habituels de la plaisanterie, sont du domaine de la farce, la

pièce s'élève à la comédie par l'éclatante supériorité du style et l'art de la conduite.

Le *Malade imaginaire*, auquel le *Légataire universel* fait songer tout d'abord, était un sujet moins lugubre, car il ne s'agit point avec Regnard d'un visionnaire dont les maux sont purement chimériques, mais d'un vieillard réellement aux portes de la mort, dont le corps n'est plus qu'une ruine, une sorte de demi-cadavre à peine encore animé d'un souffle toujours prêt à s'éteindre et qu'on croit réellement éteint pendant un acte. Et c'est sur ce thème macabre, bien plus funèbre que celui de Molière ; dans cette chambre empestée de fioles, d'onguents et de clystères ; autour de ce lit où râle un vieillard dont on voudrait hâter la mort, qu'il a bâti la plus joyeuse de toutes ses joyeuses pièces, une œuvre où la gaieté triomphante sonne à chaque vers comme une fanfare. L'âge et la maladie sont deux ridicules impardonnables pour cette comédie exubérante de jeunesse cruelle et de santé insolente.

Les figures dont se compose la galerie du *Légataire universel* ne sont point des caractères, mais ce sont des physionomies d'un trait net et d'un relief parfois saisissant, surtout Lisette et Crispin, chevilles ouvrières de l'action. Lisette est une commère drue, à la langue effilée, qui a son franc-parler et qui en abuse, car son impertinence dépasse souvent toutes les bornes. Il est vrai que, à en croire les confidences cyniques de Crispin, dont ce détail ne refroidit pas les feux, elle a acquis le droit de parler au vieux Géronte sans aucun ménagement. Crispin est le roi

des drôles. Homme de tête, avec autant de résolution que peu de scrupule, il mène toute l'intrigue, fait face à toutes les difficultés, tourne ou franchit tous les obstacles, ne se laisse jamais prendre sans vert, sonne le ralliement et le boute-selle, enlève ses troupes, marche à leur tête, déploie en face du péril l'ardeur et le génie d'un grand capitaine. Il est éloquent, badin, lyrique, sentencieux, et à chaque tour qu'imagine son esprit inventif et qu'il exécute avec un entrain victorieux, panache au front et tambour battant, il nous arrache un cri d'admiration : *Vivat Mascarillus, fourbum imperator !* Nous ne disons rien de la figure épisodique de Clistorel, ni du gentilhomme campagnard et de la veuve mancelle, telles que les improvise Crispin : ce sont d'énormes caricatures qui n'ont d'autre prétention que d'exciter le fou rire et y réussissent à merveille. Quant à Eraste, Regnard a eu soin de le faire sincèrement amoureux d'Isabelle : il ne désire la fortune de son oncle que pour elle, afin de l'obtenir de sa mère, et cet amour, s'il ne peut servir entièrement d'excuse, sert tout au moins de circonstance atténuante à sa conduite.

L'action est très habilement ménagée dans les péripéties qui se succèdent, renouvelant à chaque acte les transes de l'héritier, toujours vainqueur et toujours menacé d'un autre péril. C'est d'abord le projet imprévu du mariage de Géronte avec la fille de M[me] Argante ; puis l'alerte du cousin et de la cousine de province, à chacun desquels le vieillard veut laisser 20,000 écus; ensuite, la mort du malade annoncée par Lisette

avant qu'il n'ait eu le temps d'exécuter son dessein en faveur d'Éraste; enfin, dernier et plus rude coup, sa résurrection après le faux testament, et l'arrivée du notaire qui découvre le pot aux roses. Quoi de plus comique et de mieux trouvé que la réponse opposée par les fourbes à l'étonnement de Géronte, qui ne se souvient de rien: « C'est votre léthargie », réponse d'autant plus naturelle qu'elle a été suggérée par Géronte lui-même ? Elle suffit à tout, comme *le poumon* de Toinette, et elle a mérité de passer en proverbe. Que d'heureuses trouvailles du même genre, parmi lesquelles il suffit de rappeler le tour de bonne guerre joué par Crispin à Éraste, qui s'est mis dans le cas de ne pouvoir se défendre, lorsque, sous le masque de Géronte mourant, il abuse de la situation pour léguer à Lisette, sa future femme, 2,000 écus comptants, et se léguer à lui-même, en considération de ses bons et loyaux services, la somme de 1,500 francs de rentes viagères ! En admettant même que ce trait particulier soit emprunté encore à l'anecdote rapportée par les éditeurs de Regnard, il n'en aurait pas moins le mérite de la mise en œuvre, où s'affirme un poète que son astre, en naissant, a formé pour la comédie.

Regnard est plein de ces traits où éclate irrésistiblement la verve incomparable d'un génie comique peu profond sans doute, mais irrésistible. C'est le

Que feriez-vous, Monsieur, du nez d'un marguillier (1) ?

(1) « Ah ! que diable faire d'un greffier ? » avait dit Dancourt

des *Ménechmes;* la réflexion d'Hector dans le *Joueur*

> Ce Sénèque, Monsieur, était un habile homme :
> Etait-il de Paris ?

et la question impertinente du marquis :

> Est-ce pour mariage ou bien pour autrement ?

le mot du *Distrait* :

> Et n'avez-vous jamais eu que ce père-là ?

celui de Strabon, dans *Démocrite*, au moment où il reconnaît sa femme dans la personne de Cléanthis, pour qui il se sentait d'abord beaucoup de goût :

> O pouvoir de l'hymen ! quel retour en mon âme !...
> Qu'elle est laide à présent, et qu'elle a l'air mauvais !

Ce sont les *item* de Crispin lorsqu'il dicte le faux testament, et l'indignation de Lisette lorsque la nièce du Mans raconte le procès où elle s'est trouvée *interloquée* :

> Et vous avez souffert qu'on vous interloquât !
> Une femme d'honneur se voir interloquée !

Lisette est suffoquée, comme la comtesse de Pimbesche, lorsque Chicaneau lui parle de se faire *lier* par le

dans la dernière scène des *Vacances*. Mais une imitation pareille est une création.

juge : « Monsieur, je ne veux point être liée, — je ne le serai point. » *Interloquée* est plus drôle et prête plus à ces effets de mots que recherche Regnard, ou plutôt qu'il trouve d'instinct ; mais il n'y a là qu'une bouffonnerie, moins en situation que la scène des *Plaideurs* et qui ne peint pas un caractère, qui se borne à égayer le dialogue, à faire rire au passage. Telle est généralement la principale ambition de Regnard ; peu lui importe la vraisemblance : des valets, par exemple, ne se feront jamais faute de se livrer à une incartade bouffonne, même lorsqu'ils s'efforcent d'attraper une dupe et que la situation exigerait de la tenue, tandis que, sauf dans ses premières pièces, Molière n'a garde de tomber en ce défaut qui est le péché mignon du genre. Son comique se confond presque toujours avec la plaisanterie ; mais l'imprévu en est si naturel, si je puis ainsi dire, le tour si gaillard et si franc qu'il fait rire les plus rebelles, comme le chevalier, dans le *Distrait*, fait danser Mme Grognac.

Nulle part il ne s'est plus souvenu que dans le *Légataire*, et jamais il n'a écrit une œuvre plus originale. Dans l'ensemble, le *Légataire universel* tient du *Malade imaginaire* et de l'*Avare*. Géronte, malade très réel, mais que l'auteur, emporté par l'exubérance de sa veine comique, traite ou fait traiter en certaines scènes comme un malade imaginaire (1), a sa Toinette dans

(1) Par exemple dans celle du travestissement de Crispin en veuve (III, 8), qui serait d'une férocité homicide et vraiment intolérable dans la brutalité avec laquelle la fausse nièce maltraite

la personne de Lisette. Il est, de plus, avare comme Harpagon, veut comme lui épouser une jeune femme, a pour concurrent le neveu qui lui tient lieu de fils. La fameuse cassette est remplacée par les quarante mille écus, qui ne lui sont également restitués que sur son consentement au mariage. En pénétrant dans le détail, c'est bien autre chose encore. La scène que Clistorel, ce Ragotin de la pharmacie, ce godenot rageur, ce Mayeux du clystère, vient de faire à son malade, rappelle, toujours en charge, celle de M. Purgon, — la ressemblance va quelquefois jusqu'aux mots — et il est d'autant plus évident qu'elle a été inspirée par cette dernière, que, loin d'être essentielle à l'action, elle ne s'y rattache même pas directement.

On pourrait noter également par le menu les ressouvenirs de style dans cette pièce qui porte sa marque à chaque ligne.

Mais, avec son habit si son mal m'allait prendre !

dit Crispin en revêtant les hardes de Géronte. « N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire le mort ? » dit Argan à Toinette, qui le pousse à mettre la sincérité de sa femme à l'épreuve. On se rappelle la jolie scène de l'*Amour médecin* (I, 6), où Lisette conte à Sganarelle le désespoir de sa fille : « Elle a ouvert la fenêtre qui regarde sur la rivière », elle a levé les yeux au ciel en

son oncle, si, par une sorte de convention tacite, le spectateur ne se prêtait à prendre Géronte pour un malade chimérique, chaque fois qu'il en est besoin.

déclarant qu'elle voulait mourir. « Elle s'est jetée ? » demande Sganarelle haletant. — « Non, Monsieur. Elle a fermé tout doucement la fenêtre et s'est allée mettre sur son lit. Là, elle s'est prise à pleurer amèrement. » Le Crispin de Regnard, comme il a pillé la Lisette de Th. Corneille (1), pille effrontément la Lisette de Molière en dépeignant à Géronte le désespoir de son neveu qui le croyait mort :

Il s'est allé jeter...
Où donc ? dans la rivière ?
— Non, Monsieur, sur son lit, où, baigné de ses pleurs...

Voici maintenant du *Tartuffe*, quand Crispin, sous le nom de Choupille, s'écrie :

C'est à vous de sortir et de passer la porte :
La maison m'appartient.

Il n'a pas pris la peine de changer la phrase. Si, au lieu d'un vers de Molière, c'est un vers de Racine qui lui vient à la mémoire, il ne le rejette pas, pourvu qu'il soit en situation, ou ne s'en aperçoit même pas. Lisette s'exprime ici (II, 7) comme Oreste au début d'*Andromaque*, et là (III, 4) avec des expressions empruntées à l'Acomat de *Bajazet*. Et tous ces emprunts, volontaires ou non, sont si bien fondus dans son style, si bien appropriés à la situation nouvelle où il les

(1) V. plus haut, page 237, note.

applique, que rien ne ressemble moins à une marqueterie. Les invraisemblables travestissements de Crispin, qui répètent ce qu'on a vu vingt fois dans Scarron, dans Th. Corneille, dans notre vieux théâtre et la comédie italienne, comptent parmi les scènes les moins neuves et en même temps les plus originales, les plus empreintes du génie de Regnard. Il pénètre tout de la force comique qui lui est propre ; il donne à tout ce qui sort de sa plume le tour particulier et la verve étourdissante de son esprit.

Le *Légataire universel* est la dernière des grandes pièces de Regnard et celle aussi, sans excepter le *Joueur*, où il s'est mis le plus complètement. Je n'oserais affirmer que ce soit son chef-d'œuvre ; mais c'est assurément, défauts et qualités, son œuvre la plus caractéristique, son œuvre type, comme on dit aujourd'hui. Elle obtint un vif succès, elle souleva beaucoup d'objections, et Regnard s'amusa à écrire pour y répondre, ou plutôt pour en rire, la *Critique du Légataire*, comme il avait déjà écrit, dix-huit ans auparavant, la *Critique de l'Homme à bonnes fortunes*, dont il a repris quelques idées, et comme Molière avait écrit la *Critique de l'Ecole des femmes*. La plume de Regnard n'a jamais été plus leste que dans cette bluette d'une allure vive et charmante, mais qui ne justifie guère son titre et ne prouve vraiment pas assez. La conversation y va tout de suite à la dérive : les défenseurs de la pièce sont aussi ridicules que ceux qui l'attaquent ; la comtesse a le ton d'une Lisette, et il est évident que Regnard ne songe qu'à nous égayer.

La carrière dramatique de Regnard se termine, en réalité, avec le *Légataire universel* ; il n'avait pas cinquante-trois ans. Sa petite comédie des *Souhaits*, en vers libres, qui ne fut jamais représentée, n'est qu'une bagatelle, médiocrement gaie ; une pièce à tiroirs qui manque d'imprévu, d'originalité, de piquant ; une sorte de vaudeville forain bâti sur la donnée d'un conte populaire. La pièce des *Vendanges, ou le Bailli d'Asnières*, a été trouvée inachevée dans ses papiers, et on a essayé à plusieurs reprises de terminer cette farce d'une allure vive et d'un comique parfois un peu gros, où quelques traits auraient mérité de devenir proverbes. Je n'ai rien dit du *Carnaval de Venise*, qu'il donna en 1699 à l'Académie royale de musique : intrigue presque nulle, versification facile et molle, ce n'est guère qu'un prétexte à spectacle, où l'on pourrait croire qu'il s'est proposé de faire regretter Quinault.

En définitive, sa carrière au Théâtre-Français n'a duré que treize ans et demi. Dans cet espace de temps, il a donné cinq grandes comédies en cinq actes et en vers; une en trois actes, également en vers, qui, avec son prologue et son divertissement, est au moins de la même importance; quatre comédies en un acte, dont deux en vers et trois avec un divertissement. En outre, il laissait une tragédie, et deux petites comédies en vers, dont une inachevée, — le tout sans préjudice du peu qu'il donna encore au Théâtre-Italien et à l'Opéra. Pour un paresseux, ce n'est vraiment pas trop mal. On peut même dire qu'une telle production, au milieu

d'une vie de plaisir, ne s'explique que par une facilité prodigieuse et par ce don du poète comique si prononcé en lui qu'on peut s'étonner qu'il se soit cherché et égaré quelque temps au début. Le comique de Regnard est tout en dehors, comme son caractère. Il se peint lui-même dans ses œuvres : elles ont la verve jaillissante et le mouvement endiablé qu'il portait dans la conversation. Mais, il faut bien le dire, on y retrouve aussi cette absence ou cet abaissement du sens moral qu'on est en droit de reprocher à sa vie. Regnard professe une insouciance parfaite sur toutes les grandes questions. Le scepticisme épicurien qu'il affiche directement dans son *Epître V* se reproduit indirectement dans la plupart de ses pièces. Il a même pour le vice des trésors d'indulgente bonne humeur, pourvu que le vice soit amusant et spirituel. Ce n'est pas de la complicité, c'est une sorte de camaraderie inconsciente, un pli de l'esprit qui le porte à n'envisager les choses que par leur côté plaisant. Regnard est loin d'être le seul, parmi nos poètes comiques anciens ou modernes, qui soit tout le contraire d'un moraliste, et beaucoup d'autres le sont d'une façon plus dangereuse.

L'effort ni l'artifice ne sont jamais visibles chez lui. L'auteur se montre bien peu et bien rarement dans ses comédies, dont l'air toujours aisé, l'allure dégagée, expéditive et fringante, semblent éloigner toute idée de travail. Elles offrent une apparence d'mprovisation dans leurs étourderies et leur négligence. Les meilleures ont des incorrections, des répétitions, des dis-

tractions (1). Il montre plus de verve que de nerf, plus d'entrain joyeux que de relief et de vigueur, plus de naturel dans les détails du dialogue que de vérité dans l'ensemble et dans la conception des caractères. Des caractères, peut-on même dire qu'il en a ? Il a des figures vivantes, mais vivantes surtout par la verve prodigieuse de leur créateur, car elles tiennent de la fantaisie plus que de l'observation. — On s'est avisé récemment de lui reprocher une psychologie insuffisante, et il faut bien avouer, en effet, que la psychologie, comme la métaphysique, est le moindre de ses soucis. Il eût été capable de donner tout Descartes pour les *Fourberies de Scapin*, et je doute qu'il fît beaucoup plus de cas des traités de Mallebranche que Valentin du nez d'un marguillier. Il ne sait point toujours s'arrêter à temps; il a une tendance à grossir les traits, à verser dans la bouffonnerie et la caricature. Mais aussi quelle vivacité, quel enjouement, que de saillies, quelle sève gauloise, quel art de saisir et de peindre les ridicules ! Regnard a surtout trois mérites qui lui sont propres : une gaieté intarissable

(1) J'en ai déjà signalé plusieurs; on en pourrait noter bien d'autres. Ainsi, dans le *Retour imprévu*, il parle d'une tapisserie évaluée à 5,000 francs dans la scène 4, à près de deux mille écus dans la scène 21, et sur laquelle Merlin, dans cette première scène, déclare avoir obtenu d'un fripier deux cents louis d'or, c'est-à-dire 4,800 francs, ce qui est exorbitant, tandis que dans l'autre il n'est plus question que de 1,800 livres. Dans le *Légataire*, après la visite de la pseudo-veuve à Géronte (III, sc. 9), Regnard oublie qu'Eraste était doublement informé d'avance, d'abord par Crispin lui-même, puis par Lisette.

que l'âge ne refroidit en rien, puisque sa dernière pièce, le *Légataire*, est la plus pétillante, en dépit des côtés lugubres du sujet ; la dextérité à conduire une intrigue et à la dénouer, car, sauf dans le *Joueur*, — et le *Joueur* lui-même ne se dérobe qu'à demi à cette observation, — c'est vers l'intrigue que son génie comique se tourne d'instinct et se met à l'aise : non pas qu'il y déploie un grand esprit d'invention ingénieuse et de nouveauté, mais il la mène au but sans dévier, d'une allure où l'art se dissimule si bien qu'il y faut prendre garde pour s'en rendre compte ; enfin un style d'une franchise, d'une verdeur, d'une santé admirables, en ses beaux endroits ; un vers plein, souple et sonore, d'une légèreté pimpante et cavalière, pourtant large et dru, solidement campé, et qui, malgré la pauvreté des rimes, malgré des passages languissants où la verve fatiguée du poète n'anime et ne colore plus les mots, nous paraît souvent l'idéal de la langue comique.

On devine aisément, par le *Joueur*, par le *Légataire universel*, par d'innombrables passages du *Distrait*, des *Folies amoureuses*, des *Ménechmes*, de *Démocrite* même, à quel point il eût pu s'approcher de Molière, si la dissipation de sa vie, la multitude de ses plaisirs et de ses affaires, comme aussi la paresse d'esprit qu'il alliait à une grande activité de production, ne l'avaient rendu trop indulgent à sa veine, trop prompt à se contenter d'un premier jet. Nous disons qu'il eût pu s'en rapprocher, non le rejoindre. Même avec plus d'effort, Regnard fût resté toujours loin non seulement de la pro-

fondeur d'observation de Molière, mais de la logique et de la solidité, du bon sens et de la mesure qui caractérisent l'admirable génie comique du maître. Il fût resté loin aussi de son originalité. Regnard se borne à suivre la tradition sans y rien ajouter ; il ne se pique pas d'ouvrir de nouvelles voies lui-même. Il a beaucoup plus étudié la comédie italienne et les farces de Molière que la nature ; il songe moins à mettre de vrais hommes sur la scène que des fantoches divertissants, et ce n'est pas à lui qu'on eût jamais pu donner à un degré quelconque, comme à Molière, le nom de *contemplateur*. Il existe entre le talent de l'un et le génie de l'autre la même différence qu'entre leur vie : l'auteur du *Légataire* n'a rien eu de ce laborieux noviciat où l'esprit de l'auteur du *Misanthrope* se trempa si longtemps dans la misère et dans la souffrance. Riche, nanti de bonnes charges, naturellement frivole, entouré de toutes les joies et de toutes les commodités de la vie, dont il jouissait en sybarite, il lui a manqué l'épreuve sans laquelle rien ne s'achève et ne mûrit.

Regnard, qui outre souvent, ne creuse jamais. Lorsqu'il se rencontre avec Molière, il enchérit sur lui en l'exagérant, et c'est une de ses manières, entre plusieurs autres, de lui être inférieur. Il s'amuse lui-même des vices qu'il peint, il n'introduit point Ariste parmi ses personnages, et sa façon de moraliser dépasse rarement une sorte d'ironie bouffonne, où l'intention satirique, si elle existe, est bien cachée sous la désinvolture du badinage. Dans l'épanouissement de sa

belle humeur, dans sa fleur d'esprit soudain et de fantaisie imprévue qui bornent leur ambition à faire rire sans se préoccuper aucunement de faire penser, Regnard nous apprend à mieux admirer tout ce qu'il y a d'harmonieux équilibre, de vérité constante et d'*humanité* profonde dans le rire de Molière.

CHAPITRE IV

UN VAUDEVILLISTE AU XVII[e] SIÈCLE

DANCOURT.

Pendant les vingt-cinq à trente dernières années du règne de Louis le Grand, le théâtre comique s'émancipe d'une manière qui forme un étrange contraste avec l'avènement de M[me] de Maintenon. Non que la comédie eût jamais été un modèle de convenance et de retenue : Molière lui-même avait eu ses hardiesses en tous genres. Mais Regnard, par la licence de la comédie italienne, s'acheminait aux licences des *Folies amoureuses* et du *Légataire universel*, et même avant lui, Baron donnait au Théâtre français *l'Homme à bonnes fortunes*, Dancourt le *Chevalier à la mode* et beaucoup d'autres pièces d'un ton non moins vif, peignant avec une égale crudité des personnages et des mœurs qui semblaient exclus de la scène depuis qu'elle s'était entièrement affranchie des tréteaux, et que ni Molière ni ses contemporains n'eussent osé aborder de front.

C'est un symptôme significatif que l'apparition au théâtre de ce trio : Regnard, Baron, Dancourt, en face de Boursault, de Brueys et Palaprat. Dancourt surtout est, à sa date, un phénomène singulièrement caractéristique. Il nous ouvre sur les coulisses et les dessous des mœurs officielles, sur le fond réel plus ou moins caché par la beauté du décor et la solennité des apparences, une multitude d'échappées. Il y a là comme un avant-goût de la Régence : à vingt-cinq ans de distance, on sent, à travers les premières pièces de Dancourt, circuler le souffle qui l'annonce. Et notez bien que Dancourt n'est ni un simple comédien, ni un simple auteur. Il est de famille noble, reçu et traité avec une bienveillance extrême par Louis XIV, à qui il va lire parfois ses ouvrages dans son cabinet. S'il est étonnant qu'il les ait écrits, il l'est plus encore qu'ils aient été joués avec l'approbation du roi. Rappelons du moins que Louis XIV vieilli n'allait plus au théâtre et ne faisait plus venir la comédie chez lui : s'il a entendu Dancourt, il ne l'a jamais vu représenter.

I

Avant d'écrire le *Chevalier à la mode*, Dancourt avait débuté par deux petites comédies où il est déjà tout entier. Il produira des œuvres beaucoup plus importantes sans doute, et d'un talent supérieur, mais toujours de la même famille. Le *Notaire obligeant ou les Fonds perdus* et la *Désolation des Joueuses* sont des cro-

quis vivement enlevés, d'un comique facile et superficiel, d'un style plein de verdeur et d'une leste allure. On y sent le tour d'esprit du vaudevilliste et son adresse à tirer parti de l'actualité.

Le *Chevalier à la mode* est du 24 octobre 1687 : il faut noter cette date. Baron avait donné son *Homme à bonnes fortunes* au mois de janvier de l'année précédente ; mais si Moncade est le frère aîné du chevalier de Ville-Fontaine, Baron n'avait pas trouvé Mme Patin. Mme Patin, veuve d'un partisan qui lui a laissé deux millions, c'est M. Jourdain changé de sexe, et avec des traits particuliers qui lui constituent une physionomie personnelle. Comme M. Jourdain, elle ne veut connaître que des gentilshommes ; le reste de la terre n'existe pas à ses yeux. Elle brûle de devenir elle-même femme de qualité. En vain Lisette lui représente qu'« on achète facilement de la qualité avec de l'argent », tandis que « la naissance ne donne pas toujours du bien » ; elle aimerait mieux « être la marquise la plus endettée de toute la cour que de demeurer veuve du plus riche financier de France ». Aussi repousse-t-elle avec dédain M. Migaud, pour réserver toute sa faveur au chevalier, qui n'a pas un sou, il est vrai, mais qui a un titre, et qui est en outre le plus joli homme du monde, avec cette bonne grâce et ces façons obligeantes que donne le commerce de la cour. C'est là un des travers auxquels Dancourt revient le plus volontiers, presque toujours chez les femmes. On peut rapprocher des scènes de Mme Patin celles de la *Fête de village*, où la greffière annonce à la procureuse, qui en blêmit de rage, et à

l'élue, qui en crève de dépit, qu'elle va devenir comtesse, et où la procureuse se raccommode avec elle, après avoir déterminé son mari à vendre sa charge pour acheter une baronnie.

Dès la première scène, la vieille folle se révèle à nous tout entière lorsqu'elle entre comme un tourbillon, suffoquant d'indignation et de colère du *taisez-vous, bourgeoise*, que lui a lancé du fond de son vieux carrosse, attelé de deux chevaux étiques, une gueuse de marquise, en forçant le riche équipage de la veuve de reculer devant le sien. A côté d'elle, le chevalier qui a donné son nom à la pièce est peint de couleurs plus vives encore. C'est, comme dit Lisette, le plus impudent petit scélérat, un être dépourvu de tout scrupule, de tout sens moral, au fond un abominable drôle sous des formes séduisantes : « Il a ordinairement cinq ou six commerces avec autant de belles. Il leur promet tour à tour de les épouser, suivant qu'il a plus ou moins affaire d'argent. L'une a soin de son équipage; l'autre lui fournit de quoi jouer; celle-ci arrête les parties de son tailleur; celle-là paie ses meubles et son appartement, et toutes ces maîtresses sont comme autant de fermes qui lui font un gros revenu ». Bref, c'est l'homme qui se fait entretenir par les femmes, en les charmant toutes, en promettant à toutes et en les trompant toutes. Ce type de roué reparaît souvent dans le théâtre de Dancourt, mais nulle part il n'est peint en pied comme ici. Son valet Crispin, plein de souplesse et de ressources, rusé comme un singe, vicieux jusqu'aux moelles, vit avec lui sur le pied d'une sorte de camaraderie éhontée,

se sachant indispensable et se sentant de la même famille, moralement son égal.

Il dépasse vraiment les bornes, ce joli coquin de chevalier, et l'effronterie de sa bassesse va si loin qu'elle n'a plus rien de plaisant. Mais elle fournit matière à d'excellentes scènes de comédie. On rit d'abord et l'on finit par avoir pitié de la pauvre Mme Patin, toujours victime de sa faiblesse amoureuse pour ce méchant petit homme, ce fourbe, ce cruel, ce monstre, toujours dupée et toujours désarmée par lui, tout en gardant des soupçons et en devinant bien qu'il la trompe encore au moment où il se justifie. Dans sa folie, elle devient intéressante à force de tendresse sincère, elle l'aime vraiment, comme elle peut et comme elle sait aimer : « Je serai bien aise, chevalier, de vous confondre à force de tendresse. Je veux vous croire aveuglément ; je m'abandonne à votre bonne foi. Si vous êtes assez perfide pour en abuser, vous en serez d'autant plus coupable ». Cela est presque touchant. Ils sont rares et ils sont courts les passages de ce théâtre où l'on peut noter ainsi un mot de sentiment vrai.

Mais, enfin, il n'y a plus moyen pour le chevalier de se tirer d'affaire lorsqu'il se trouve pris entre la tante et la nièce, à qui il fait également la cour. Il pirouette sur son talon rouge avec une désinvolture impudente : « Eh ! que diantre voulez-vous que je vous dise, mesdames ? Quand je me donnerais à tous les diables, pourrais-je vous persuader que ce que vous voyez n'est pas ?... Il ne faut point vous brouiller pour une baga-

telle, et s'il est vrai que vous m'aimiez autant qu'il m'est donné de le croire, que celle qui a le plus d'envie de me le persuader fasse un effort sur elle-même et me cède à l'autre ! » Naturellement, aucune n'y veut entendre : « Je t'aime à la fureur, scélérat, réplique Mme Patin, mais j'aimerais mieux que ma nièce fût morte que de la voir jamais à toi. »

Le *Chevalier à la mode* obtint un succès prodigieux et légitime. L'esprit y pétille ; la verve y étincelle; les scènes de comédie ingénieuses et piquantes y abondent. Peut-être est-ce la mieux construite et la mieux intriguée de tout son théâtre. L'exposition est l'une des plus piquantes et des plus mouvementées qu'il y ait à la scène, et le contraste avec son beau-frère, M. Serrefort, et avec l'honnête M. Migaud, fait mieux ressortir encore l'extravagance pétulante de Mme Patin. Le dialogue n'a pas un mot de trop. Démasqué une première fois, d'une façon qui semble définitive, à la fin du troisième acte, le chevalier se tire si adroitement de ce mauvais pas que l'action se renoue et fournit encore une course de deux actes, très bien remplie. Depuis la mort de Molière, on n'avait pas vu au théâtre un ouvrage qui rappelât mieux, tout en restant loin de ce modèle unique, sa vérité, son naturel, son art de faire sortir du jeu des caractères le développement de l'intrigue, au lieu de la fonder sur des incidents arbitraires, des quiproquos et des combinaisons romanesques.

Mais Dancourt ne refit plus de *Chevalier à la mode*, ou il le refit vingt fois en le morcelant. D'abord il

retombe dans les bagatelles amusantes qui étaient le pain quotidien de son théâtre. La *Femme d'intrigues* (1692), son premier grand ouvrage après le *Chevalier*, n'est qu'une pièce à tiroirs, un long défilé de fantoches et de fripons chez une espèce de marchande à la toilette qui fait commerce de tout, négociatrice de mariages, appareilleuse, entrepreneuse d'affaires louches et malpropres. Tous ces gens-là nous soulèveraient le cœur si Dancourt leur en laissait le temps; mais il passe si vite, et nous étourdit tellement de son caquet affilé, que c'est à peine si nous pouvons souffler et dire : *Fi !* Le mouvement de la pièce va jusqu'à l'agitation. Si médiocre qu'elle soit, elle n'en a pas moins quelques-uns de ces traits de vrai comique qui ne manquent jamais chez Dancourt. Parmi les personnages épisodiques, il y a un cocher, philosophe cynique, qui figure à diverses reprises dans la galerie de notre auteur : « Ah ! que tu sens le vin ! lui dit le marquis. — C'est que j'en ai bu », répond le cocher avec un flegme digne de Diogène (1).

Les *Bourgeoises à la mode* suivirent la *Femme d'intrigues* dans la même année. C'est encore un peu le sujet du *Chevalier à la mode*, mais traité à un point de vue différent, en reléguant le chevalier au second plan et en reportant le principal intérêt sur Mme Patin, et sur Mme Patin multipliée à plusieurs exemplaires. Les *Bour-*

(1) On retrouve textuellement la même remarque et la même réponse dans l'*Opérateur Barry* (sc. XII), et aussi quelque chose de semblable dans le prologue des *Trois cousines*. Dancourt ne se faisait pas faute de se répéter.

geoises à la mode ont sans doute des prétentions aristocratiques, mais ce sont surtout des extravagantes, joueuses, dépensières, coureuses, se concertant pour duper et ruiner chacune le mari de l'autre, comme si c'était là pour elles ce qui caractérise la femme de qualité. Cette fois le chevalier est de contrebande; il s'appelle en réalité Jeannot, et il est le fils de M[me] Amelin; mais, après l'avoir démasqué et traité en petit garçon, sa mère annonce qu'elle lui achète une charge de vingt mille écus : dès lors la fâcheuse découverte est considérée comme non avenue, et M[me] Simon ne demande pas mieux que de lui voir épouser sa fille. Voilà un consentement que n'aurait jamais donné M[me] Patin, et c'est par là que les deux types diffèrent.

De toutes les Lisette de Dancourt, fines mouches qui en remontreraient à la Toinette de Molière, la plus délurée, la plus coquine et aussi la plus spirituelle est celle des *Bourgeoises à la mode*. Elle a tant d'esprit qu'elle en a trop, car son esprit est celui de Dancourt. « Brusquerons-nous la bourse de ces messieurs, demande Frontin, ou si nous la viderons tout doucement ? » L'avis de ces dames est de brusquer, car elles ont besoin d'argent comptant, et Lisette, que Frontin interroge à son tour, répond dans le même sens, mais en gardant sa supériorité : « J'opine du bonnet ; il faut les expédier dans la règle des vingt-quatre heures » (1). Le mot est joli, mais c'est un mot

(1) « Je baise les mains à M[me] Bertrand, dit Lolive dans le *Moulin de Javelle*. Comment se porte-t-elle ? — Fort bien, si

d'auteur. Dancourt ne recule jamais devant un de ces traits piquants, fût-ce aux dépens du naturel et de la vérité : voilà encore un point qui le sépare de Molière. La comédie des *Bourgeoises à la mode*, dont la matière assez mince est industrieusement mise en œuvre, tient d'ailleurs, par la vivacité du dialogue, le mouvement de l'intrigue, la dextérité de la conduite, une des premières places dans l'œuvre de Dancourt, après le *Chevalier à la mode*.

Il est impossible de s'arrêter à chacune des petites pièces qui se succèdent parfois de mois en mois sur la scène : improvisations rapides où la verve ne languit jamais, croquis légers, esquisses brillantes, quelquefois purs prétextes à divertissements, mais toujours spirituels. L'*Impromptu de garnison,* par exemple, n'est que ce qu'on appellerait aujourd'hui un *à-propos,* brodé sur le fait du jour, la prise de Namur. Comme l'action se passe en Flandre, la soubrette se nomme Marton, par un rare effort de couleur locale ; mais, comme il était incapable de la couler dans un autre moule que ses Lisette, Dancourt a imaginé, par un artifice aussi simple qu'ingénieux, qu'elle a servi longtemps à Paris. On peut bien penser qu'il n'a point ménagé les traits propres à flatter l'orgueil national. Il y a une scène où le valet Merlin met en déroute, avec une lunette d'approche qui passe pour un pistolet, un officier espagnol, le bravache

vous m'apportez de l'argent. — De l'argent, Mme Bertrand ! Vous allez d'abord aux invectives. » Tous ces valets ont de l'esprit revendre.

don Julien, descendant des matamores de la vieille comédie.

Le *Moulin de Javelle* est certainement, parmi ces vives ébauches, une des plus libres et des plus crues; c'est aussi l'une de celles qui portent le mieux sa marque, et la scène où M[me] Simonneau, surprise par son mari en partie fine, prévient les reproches qu'il s'apprête à lui faire par ceux qu'elle lui adresse elle-même, le prend de haut, se récrie et s'indigne, aidée par tous ceux qui l'entourent, si bien que le pauvre homme, tout en enrageant, se voit réduit au silence, est une vraie scène de comédie, aussi piquante et aussi peu morale en son genre que celle d'Angélique forçant George Dandin à lui demander pardon de son propre méfait. Dans le *Moulin de Javelle,* Dancourt avait mis au théâtre le cabaret à la mode; dans *les Eaux de Bourbon,* c'est la petite ville dont les bains, adoptés par Louis XIV et M[me] de Montespan, attiraient la société élégante, ce qui lui fournit un cadre à souhait où se meut tout le personnel des villes d'eaux, depuis le médecin et les malades vrais ou imaginaires, jusqu'aux gens qui suivent la vogue, aux joueurs et aux chevaliers d'industrie; dans *Renaud et Armide,* il tire ingénieusement parti de l'opéra de Quinault, dont le succès durait toujours à l'Académie royale de musique; dans la *Loterie,* il met en scène le stratagème que venait d'imaginer l'italien Fagnani pour écouler le restant de ses marchandises, et la déception des preneurs de billets; dans les *Curieux de Compiègne,* — farce poussée à fond de train, de l'allure la plus vive et du tour

le plus mordant, — le camp que Louis XIV venait de faire établir pour démontrer au duc de Bourgogne les opérations d'une armée en campagne, et où les Parisiens se rendaient en masse, avec plus d'empressement encore qu'aux revues de la plaine des Sablons.

Tantôt c'est une aventure du jour, une historiette joviale ou scandaleuse courant de bouche en bouche et dont on s'amuse, qui lui sert de scenario, comme dans le *Charivari*, les *Vacances*, le *Mari retrouvé*, le *Vert Galant*. Tantôt un jeu, comme le *Colin-Maillard*; un livre qui vient de paraître et qui pique la curiosité, comme le *Diable boiteux*; une figure populaire de la rue, comme l'*Opérateur Barry*. Le *Retour* annuel *des officiers* en quartier d'hiver, impatiemment attendu des coquettes et source continue d'allusions pour la satire; le *Prix de l'Arquebuse*, fondé dans la ville de Meaux et qui ne revenait qu'une fois par siècle; *l'Impromptu de Suresnes* en 1719, pour fêter l'électeur de Bavière; les *Fêtes nocturnes du Cours*, pendant le bel été de 1714; les manèges et les spéculations usuraires des *Agioteurs* sur les papiers en 1710; *la Déroute du Pharaon*, défendue par ordonnance de police, autant de sujets qu'il emprunte à la gazette courante pour y broder d'ingénieuses et piquantes variations. Faut-il citer encore la *Foire de Bezons*, la *Foire de Saint-Germain*, les *Vendanges de Suresnes*? Il a tout du vaudevilliste : le goût de l'actualité, de la mode du jour, du fait-divers, de l'allusion, du quiproquo, l'amour du couplet, les noms expressifs donnés aux personnages, par un procédé que Molière, d'ailleurs, a quelquefois employé lui-

même, les uns en rapport avec leur physionomie, les autres avec leur profession (Grognet, Grimaudin, Butorville, de la Protase, Tarif, Rapineau, Durillon, Bavardin, etc.).

Rien ne lui échappe ; il tire parti de tout ; c'est un *faiseur* toujours prêt, toujours en fond de gaieté et d'esprit, vrai trésor pour le théâtre qu'alimente et soutient trente-trois ans sa verve intarissable ; et la moindre de ses bagatelles est signée par la mordante vivacité du détail. Au besoin, il reprend de vieilles pièces pour les rajeunir par une parure nouvelle, et après avoir cousu un prologue et des divertissements de sa façon à *l'Inconnu* de Th. Corneille, il en tire le joli vaudeville du *Galant jardinier*. Dancourt a, du reste, abordé tous les genres dans la comédie, depuis la farce foraine, la parade telle qu'on la jouait sur les tréteaux de la place Dauphine, jusqu'à la féerie et la comédie allégorique. Ce fut par ordre du Dauphin, il nous l'apprend lui-même, qu'il écrivit les *Fées* ; et il ne fallut rien moins qu'un tel commandement, auquel on ne résistait pas, pour le lancer dans une entreprise si étrangère à ses habitudes et à la tournure de son talent. On ne retrouve pas moins Dancourt dans quelques scènes et dans deux ou trois personnages imaginés par lui pour jeter quelque gaieté sur cet ouvrage ennuyeux.

Du moins *les Fées* sont en prose ; mais quel fâcheux démon put le pousser à la grande comédie en vers ? Sans doute il rimait fort agréablement les chansons, les divertissements, les vaudevilles ajoutés à un très grand nombre de ses pièces. Mais cinq actes c'était

beaucoup, et, quoiqu'il y ait adopté le vers libre, ses *Enfants de Paris* se sentent de la gêne qu'il s'est imposée. Dancourt en vers n'est plus Dancourt: son dialogue perd presque toute sa saveur, et il ne rachète pas l'imperfection de la forme par l'originalité des caractères ou l'intérêt de l'intrigue, dont la faiblesse va jusqu'à l'insuffisance. Ce que l'ouvrage a de plus piquant, c'est le titre, qui fait attendre une comédie de mœurs et qui ajoute à la déception du lecteur.

Après cette première tentative, Dancourt put comprendre qu'il s'était fourvoyé. Il resta huit ans sans la renouveler, se bornant, dans l'intervalle, à rimer avec sa prestesse ordinaire des prologues, des divertissements, des intermèdes. Mais, en 1707, la démangeaison le reprit, et il n'y sut pas résister. Il donna la *Trahison punie*, d'après une œuvre de Fr. de Rojas, déjà traduite en prose par Le Sage. Prise en elle-même, la *Trahison punie* n'est pas sans mérite. « Si cette pièce avait paru pour la première fois il y a dix ou douze ans, écrivaient les frères Parfaict en 1748, peut-être qu'elle aurait passé pour bonne, puisque la mode s'est introduite de se passionner pour le larmoyant comique. » Du comique larmoyant chez Dancourt, quelle rencontre imprévue ! C'est comme une résurrection de la tragi-comédie, et il semble qu'une ambition lui ait pris tout à coup de rivaliser avec Thomas Corneille. Le personnage principal est une sorte de don Juan, qui non seulement fait la cour à toutes les femmes, moins par penchant amoureux que pour satisfaire sa vanité et semer le trouble partout, mais qui ne recule devant

aucune trahison, aucune scélératesse. A la fin, ce type accompli de corruption et de perversité est victime de ses propres machinations, car il tombe sous les coups des assassins apostés par lui contre ses amis. Ce rôle est tracé avec fermeté, et celui du valet Fabrice avec esprit. Dancourt se retrouve dans la plaisante querelle et le non moins plaisant raccommodement de ce Fabrice avec la suivante Jacinte. Mais ce n'est pas assez pour égayer une pièce d'un fond presque lugubre, et la *Trahison punie* ne dépassa point sept représentations.

Sans se décourager, Dancourt donna, l'année suivante, cinq nouveaux actes en vers: *Madame Artus.* Non seulement la maladie ne cédait pas, mais elle faisait des progrès. Evidemment Dancourt se sentait supérieur à son œuvre et aussi à sa renommée. On ne le regardait que comme un amuseur sans conséquence ; il voulait se montrer capable de la grande comédie en vers, la seule qui comptât sérieusement alors. Cette fois du moins, s'il sortait encore de son genre, il rentrait dans son domaine : la comédie pure. C'est une imitation en vers des *Façons du temps*, pièce de Saintyon ; mais le personnage principal, celui qui donne son nom à la comédie, Dancourt l'a ajouté de son propre fonds, sans parler d'une prétendue pupille qui ne sert pas à grand'chose et n'ajoute rien à l'intérêt. Mme Artus est une aventurière qui a abusé de Mme Argante par les semblants d'une fausse vertu jusqu'à s'implanter chez elle, comme Tartuffe chez Orgon. La copie d'après Molière est flagrante, et elle est fort affai-

blie. Comme Tartuffe, Mme Artus ne paraît qu'au troisième acte, et l'auteur emploie une partie des premiers actes à préparer son entrée. L'imitation est même soulignée jusque dans certains détails du style :

Voilà, je vous l'avoue, une grande coquine!

maladresse qui appelle de plus en plus l'attention sur l'extrême infériorité de la copie. L'intrigue de *Madame Artus* est d'ailleurs invraisemblable et nullement attachante. Je n'y vois guère à noter, comme dans la *Trahison punie*, qu'un assez grand nombre de vers d'une coupe toute moderne, d'un rythme brisé, contrairement aux habitudes classiques. Mais il se pourrait bien que ces rejets et ces enjambements dont nous avons trouvé d'autres exemples plus notables dans Dufresny vinssent beaucoup moins de l'intention de plier le vers aux libres allures de la conversation, que de la négligence, de la paresse ou de l'inhabileté ; on ne voit pas qu'ils se rattachent à un système général.

A partir de 1711 enfin, après un léger relâche, le mal reprend avec une intensité nouvelle. Dancourt donne coup sur coup deux grandes comédies en vers. Quand on a surmonté le chagrin de voir l'auteur du *Chevalier à la mode* s'éloigner de son vrai domaine pour aborder la comédie mythologique, si peu faite, ce semble, pour un *réaliste* comme lui, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'il y a bien de l'esprit et de la verve dans *Céphale et Procris*. Il y manie le vers libre avec une aisance incontestable. C'est *l'Amphitryon* de Dan-

court. *Sancho Pança,* où il a utilisé des scènes de la vieille comédie de Guérin du Bouscal, n'est pas mal versifié non plus ; mais l'alexandrin, qui y règne à peu près exclusivement, a sous la plume de notre auteur une sécheresse que ne rachète point le brillant de sa prose. Il n'a retrouvé la souplesse facile de *Céphale et Procris* que dans sa dernière pièce : la *Métempsycose des Amours* (1717), ouvrage ingénieux et spirituel, sorte d'opérette un peu longue, où Dancourt eût pu tirer un plus grand parti du travestissement de Jupiter en financier.

Mais, encore une fois, quel que puisse être l'agrément de ce genre d'ouvrages, le vrai Dancourt n'est pas là, et ils ne servent guère qu'à prouver la flexibilité et les ressources de son talent. Il était entré à peine dans sa 57e année, et il devait survivre huit ans encore, mais sa carrière était finie. Non pas qu'il fût précisément épuisé, car il y a toujours du talent, de l'esprit, de la verve dans ses grandes comédies en vers ; mais il y était différent et au-dessous de lui-même, et il avait tiré du genre auquel il doit sa réputation tout ce qu'il pouvait donner. Dans la préface de la *Déroute du Pharaon*, il nous apprend que MM. les comédiens du roi négligèrent de jouer cette pièce, quoiqu'ils l'eussent annoncée, affichée, répétée, et il se plaint aussi du mépris qu'ils ont paru faire de la *Métempsycose des Amours*. On peut croire *a priori* que les comédiens avaient surpris tout au moins des symptômes de lassitude dans le public et que leur refroidissement n'était pas un pur caprice. Dancourt s'était toujours

répété ; jamais toutefois il n'avait poussé le sans-façon aussi loin que dans la *Déroute du Pharaon*, qui n'est qu'une copie, souvent textuelle, de la *Désolation des joueuses* : il s'est borné à l'allonger un peu et à changer les noms. Dancourt se flattait sans doute qu'on avait oublié sa première pièce, et peut-être ne se trompait-il pas ; mais il n'en fallait pas moins une certaine dose d'effronterie pour donner, sous un autre titre et comme une nouveauté, une de ses pièces antérieures, à peine modifiée ; se plaindre hautement que pareille aventure n'eût pas réussi, et, pour comble, en appeler au public en lui fournissant précisément le moyen de découvrir la fraude.

D'ailleurs Dancourt n'a jamais brillé par la richesse et la variété de l'invention dramatique. La matière de ses pièces est habituellement assez frêle, et s'il a beaucoup de mouvement, il a peu d'action. Les mêmes figures passent et repassent sans cesse dans son œuvre, mais leur nombre est considérable : Dancourt a donné droit de cité théâtrale à beaucoup de personnages auxquels on n'avait pas songé avant lui, et il a presque doublé le personnel de la comédie.

II

A tout seigneur, tout honneur ! Voici d'abord les valets, tous de la race de Scapin, tous ayant le diable au corps, rusés, roués menant l'action, sachant se retourner et ne se laissant jamais prendre sans vert. Ces

marauds traitent leurs maîtres de pair à compagnon et leur parlent d'un ton à se faire jeter par les fenêtres, si l'on n'avait besoin d'eux. Et ce n'est pas seulement avec les jeunes gens qu'ils abusent de leurs services pour pousser la familiarité jusqu'à l'impertinence : « Depuis dix ans que je vous sers, dit Lisette au respectable M. Grognac (1), je ne vous ai jamais vu de bonne humeur, pas même à la mort de madame votre femme... J'avais toujours ouï dire que les plus grands fous avaient quelquefois de bons intervalles. — Ecoutez, ma mie, vous êtes une insolente qui vous ferez chasser. — Ah ! le petit brutal, comme il prend les choses ! »

Ses jeunes gens, même ceux qui ont droit au titre qu'ils portent, n'ont aucune délicatesse embarrassante. Libertins, joueurs, tricheurs, criblés de dettes, ces jolis petits hommes, sautillants et papillonnants, abusent de leur titre, de leur jargon, de leurs belles manières, de leurs avantages physiques, pour exploiter sans vergogne les évaporées qui les adorent, en leur promettant à toutes le mariage.

Dancourt est bien autrement dur que Molière pour les gens de qualité. Tous, ou peu s'en faut, sont chez lui plus ou moins chevaliers d'industrie, coureurs, besogneux, vivant aux dépens de leurs dupes, et il a sur eux des mots qui emportent le morceau : « Bon ! dit le La Flèche de l'*Opéra de village*, parce qu'il vous fait souper avec lui quelquefois, vous croyez qu'il est de

(1) *Renaud et Armide*, sc. 2.

vos amis ! Vous connaissez bien peu les gens de qualité : vous les réjouissez, ils vous souffrent dans leurs débauches ; ils vous noieraient le lendemain pour satisfaire leur moindre caprice. »

Les vieilles folles amoureuses, courant après un jeune roué qu'elles se disputent, ont pour pendant, mais plus rare, le vieillard qui veut épouser une toute jeune fille, comme dans la *Parisienne*. Dancourt a, moins encore que les autres poètes comiques, le respect de l'âge. Si ses vieilles femmes ne sont point amoureuses pour leur propre compte, il faut voir les jolis conseils qu'elles donnent, même à leurs nièces (1) !

Toutes ses femmes mènent leurs maris par le bout du nez, les méprisent, les bernent, les trompent, s'étudient à les faire enrager. On dirait un concours de mauvais ton et de mauvaises mœurs. Les ménages sont l'idéal de la désunion conjugale, de la querelle intestine et de l'infidélité en permanence. Les mieux partagés des maris ne sont que « les premiers domestiques de leurs femmes ». — « Je l'aime, moi ! Moi, je l'aime !... *Au contraire*, je veux l'épouser (2). » Ce mot de la comtesse de la Grenouillère à sa suivante, qui l'accusait d'aimer son futur, pourrait se présenter comme le résumé des mariages de Dancourt.

La famille est à l'avenant. La scène entre Maugrebleu et son père, M. Grimaudin, dans les *Vacances*, est fort édifiante à ce point de vue, et aussi celle

(1) *La Gazette*, sc. 6. *Renaud et Armide*, sc. 9.
(2) *Moulin de Javelle*, sc. 8.

d'Angélique avec Mme Jaquinet dans *Renaud et Armide :*

— « N'est-il pas vrai, ma tante, que mon père est bien injuste ? demande Angélique à Mme Jaquinet.

— « Vous ne le trouvez qu'injuste, il est fou, ma nièce. Moquez-vous de lui, je suis de moitié. »

Et ses jeunes filles ! Rien de plus caractéristique dans son théâtre, car ses valets ne sont que l'exagération d'un type courant ; mais les jeunes personnes de Dancourt sont bien à lui. Tandis que la veuve, vraie ou fausse, n'a d'autre préoccupation que d'attraper un mari, et toujours un mari de vingt ans, si elle est elle-même surannée, la jeune fille est une délurée qui en sait long et qui court la pretentaine, même et surtout lorsqu'elle feint d'être naïve. L'ingénuité, chez ces fausses innocentes, est une rouerie de plus, un ragoût, un assaisonnement pour les spectateurs blasés, ou bien un masque qu'elles dépouillent, le moment venu, en se révélant tout à coup plus fortes que Lisette elle-même. Ces éveillées joignent à la vivacité de leur âge une sécheresse de cœur, une expérience précoce, un sens pratique à étonner un mousquetaire. Et non pas seulement les jeunes filles, mais les enfants : voyez la Marotte du *Moulin de Javelle* et la Chonchette de la *Foire de Bezons*. La Mimi de *Renaud et Armide*, à qui Lisette n'a plus rien à apprendre, n'offre pas même ce semblant de candeur. Des plus ingénues on peut dire, comme Frosine de Chonchette : « Voilà un enfant qui promet beaucoup ! » ou comme Damis

d'Angélique : « La peste ! quelle innocente (1) ! ».

Au fond, les femmes de Dancourt, soubrettes, bourgeoises ou marquises, revendeuses, femmes d'intrigues, mariées, veuves ou vieilles filles, sont toutes la même à différents âges et dans des états divers. C'est toujours la maîtresse femme, fêtée dès l'enfance, pour qui l'amour, la galanterie, le jeu, la toilette, les divertissements sont la grande affaire, qui veut s'amuser, paraître, faire figure, qui court les fêtes, les bals, les cabarets, les promenades où l'on se montre; cerveau vide, tête à l'évent, cœur à l'épreuve qui ne s'attendrit qu'en vieillissant, tenant tête à son mari, le remettant à sa place, riant de ses remontrances, méprisant la bourgeoisie surtout quand elle en est, faisant la follette et l'enfant en cheveux gris, ne mûrissant jamais et s'amourachant de jeunes drôles qui la grugent.

Dancourt n'a garde d'oublier les financiers et gens d'affaires: en dehors même de la comédie des *Agioteurs*, qui leur est entièrement consacrée, ils reparaissent souvent dans son théâtre, avec l'assurance épaisse que donne l'argent. Ici, ce sont des usuriers, des fripons, tripoteurs d'affaires véreuses ; là, des sots gonflés de leur importance, se carrant dans leur morgue, persuadés que tout s'achète en y mettant le prix.

Il ménage moins encore les hommes de loi. Tout ce

(1) La *Foire de Bezons* et *la Parisienne*. Il y a vingt autres passages semblables à citer et dans les mêmes termes : « Mort de ma vie, quelle innocente ! — Voilà une petite personne qui ira loin ! » etc. Reprenant sans cesse le même caractère, Dancourt devait se répéter aussi dans les mots.

qui porte la robe, du notaire au commissaire, du procureur au greffier, est l'objet de ses vives épigrammes. Il n'épargne que les hauts personnages desquels il n'eût pas été prudent de se jouer, comme les conseillers et les présidents. Ses robins, toujours ridicules, souvent vicieux, sont invariablement sacrifiés aux militaires. Ses baillis joignent non moins invariablement la suffisance à la sottise, la ruse et la rapacité à l'ignorance. Celui de la très jolie pièce qui s'appelle *le Mari retrouvé,* chargé d'informer sur la disparition du meunier Julien, prétend qu'il a été noyé par sa femme, et n'en veut démordre ni devant les témoignages, ni devant le retour du meunier lui-même en chair et en os, parce qu'il a rédigé un procès-verbal en règle qui certifie le fait. Quant à ses procureurs, ils ressemblent à ceux qu'on trouve dans le théâtre italien de Gherardi et au Brigandeau du *Mercure galant* : « De la conscience à un procureur ! » s'écrie l'un de ses personnages en levant les bras au ciel. Et la Suzon des *Agioteurs*, lorsque le procureur Durillon jure son honneur : « Ah ! quelle caution ! Vous me faites trembler. »

Les gens de robe et les gens de finance ne sont pas les seules figures qui, dans son théâtre, viennent compléter la galerie de Molière : il y faut joindre ceux qu'il emprunte à l'armée — soldats ou sergents grivois, lurons, buvant sec, enrôlant des recrues par force ou par fraude, en prenant à leur aise avec le bourgeois ; officiers de mine conquérante, aussi peu scrupuleux sur les moyens de compléter leur compagnie que sur ceux de se divertir, très courus des belles qui, pendant,

leur absence, ont dû se rabattre sur la robe et voyant, à chaque quartier d'hiver, s'offrir à eux de toutes parts des bonnes fortunes qu'ils accueillent les bras ouverts, surtout lorsqu'elles peuvent profiter en même temps à leur bourse. En revanche, il nous montre à peine le médecin, qui tient tant de place dans Molière.

Les hommes du peuple sont innombrables et appartiennent aux catégories les plus diverses : paysans, jardiniers, vignerons, commis, gens de métier, jusqu'au juré-crieur des funérailles, tabellions, gros et petits marchands, garçons de cabaret, grisettes, ouvreuses de loges, carillonneurs, magisters, ménétriers, aubergistes, cochers, meuniers. On avait remarqué son goût pour les moulins. Une épigramme du temps, qu'il fait citer par le chevalier dans le prologue des *Trois cousines* et qu'il a peut-être composée lui-même, conclut par ces vers :

> Ce n'est qu'un ignorant ; je le garantis âne,
> Puisqu'il est toujours au moulin.

Ses cochers sont des drôles familiers que rien n'étonne, ivrognes invétérés, observateurs goguenards, d'une philosophie ironique et facétieuse. La scène de ses pièces se passe souvent à la campagne, mais aux alentours de Paris, ou dans un endroit fréquenté par les Parisiens. Ses paysans, balourds et finauds à la fois, ont doublé les vices des champs par ceux de la ville, dont ils vivent, et ce sont, pour la plupart, des gaillards fort déniaisés, avec leur jargon rustique où reviennent sans cesse, en

guise de refrain, les *morgué*, les *tatigué* et les *palsamguenne*, comme les *du diable si...* et *je me donne à tous les diables*, dans la bouche de ses jeunes gentilshommes et de ceux qui les imitent. Dancourt est trop sceptique, — j'allais dire trop boulevardier, — pour croire aux vertus champêtres.

Suivant la tradition de la comédie, il ne ménage non plus ni les hoberèaux, ni les provinciaux. On dirait qu'il a pris à tâche de faire défiler dans sa galerie toutes les figures du temps, toutes les classes: l'abbé aussi bien que le chevalier; le maître de chant et le maître de danse; le plaideur à côté de la joueuse; l'usurier comme l'agioteur; la servante de campagne, le laquais, le charlatan en face du comédien, et le conseiller, et le commissaire, et vingt autres qu'il y faudrait ajouter, si l'on tenait compte des rôles muets et des divertissements.

En dehors des professions classées, des situations sociales nettement définies, il a aussi tout un monde interlope, équivoque, suspect, qui ne rentre dans aucune des catégories: des intrigants dont le « revenu n'est qu'en fonds d'esprit », des créatures qui ne se bornent pas à se faire une occupation constante de la galanterie, mais ont tout l'air d'en tenir commerce, comme la Belinde et la Menone du prologue des *Trois cousines*, la Cidalise des *Fêtes nocturnes du Cours*; des joueurs de carrière, habiles à corriger la fortune, faisant de leur culotte large et des plis de leur ample justaucorps des magasins de cartes apprêtées; des nobles de billon, marquis à la détrempe, barons postiches, demoiselles de haut lignage reconnues tout à

coup par leur frère laquais; des comtesses qui sont filles de quelque blanchisseuse de la Grenouillère, des chevaliers qui ne sont que des chevaliers d'industrie. Dancourt a mis en scène, avec une prédilection significative, non seulement les bourgeois et bourgeoises rêvant de se faufiler dans l'aristocratie, mais les usurpateurs de titres; non seulement les vanités sottes qui veulent s'élever au-dessus de leur état, mais les gentilshommes d'occasion et de contrebande. Il y revient sans cesse, et il est telle petite pièce, comme le *Moulin de Javelle*, où il s'en rencontre jusqu'à trois, qu'on reconnait tous trois au dénouement pour ce qu'ils sont.

Dans la *Femme d'intrigues*, tous les personnages sans exception sont des fripons, des escrocs de la pire espèce. Quel monde que cette réunion de fourbes et de drôlesses, d'aventuriers des deux sexes, de tripoteurs brassant ensemble des affaires dont la moindre pourrait les envoyer aux galères et, tout en volant le public, ne négligeant pas de se voler les uns les autres! Quel riche assortiment de coquins et de coquines! En quel égoût Dancourt nous force à vivre, sans nous laisser respirer un atome d'air pur! On est asphyxié de pareilles mœurs, de la crudité du langage qui les traduit, de ce *naturalisme* impudent qui fait de l'esprit et dont le perpétuel badinage est une effronterie de plus.

En le voyant garder toujours ainsi son sang-froid, sa désinvolture et sa belle humeur au milieu de tant de vilenies, qu'il semble nous présenter comme les choses les plus plaisantes du monde, on en vient à

se demander s'il en a lui-même une conscience bien nette. Les meilleurs sentiments, quand, par hasard, ses personnages en expriment, se pervertissent dans leur bouche. Mme Amelin, après avoir reconnu son fils Jeannot dans le faux chevalier des *Bourgeoises*, quoique ce soit un « méchant enfant », qui la renie devant le monde, ne peut se tenir d'admirer son air *brave* et de se mirer en lui : « Qu'il a bonne mine ! Mais est-il possible que j'aie fait ce garçon-là ? » Elle jouit même de ses vices et de sa rouerie : « Le joli garçon ! Il est effronté comme un page... Qu'il entend bien cela !... Comme il les attrape ! »

Pour prendre le cas le plus répulsif et aussi celui auquel il revient le plus souvent, c'est-à-dire l'exploitation d'une passion sénile par un jeune homme qui en tire profit et met en coupe réglée sa gothique amoureuse, rien n'indique qu'il y voie le moindre mal, car il prête ce rôle non seulement à des personnages méprisables d'autre part, mais au jeune et sympathique officier des *Vacances*, lequel épouse l'aimable Angélique dans le moment même où il vient de retrouver la vieille ridicule aux dépens de qui il a vécu l'hiver précédent. C'est bien mieux encore, ou bien pis, pour le Clitandre de *Renaud et Armide*. Aux reproches que lui adresse Angélique en apprenant que « le joli petit homme » dont Mme Jaquinet, sa vieille tante, lui a parlé avec les transports les plus extravagants, n'est autre que celui qu'elle aime, il commence une justification que son valet Lolive achève en ces termes : « Oh ! ce n'est point par choix que nous voyons Mme Jaquinet ; c'est par une

nécessité presque indispensable... Nous songeons à notre établissement... Pour vous aimer toute sa vie, il faut vivre. Pour vivre il faut de l'argent. Et comme une espèce de père que nous avons en province ne nous en envoie point et que Mme Jaquinet a la réputation d'en avoir, que c'est une de ces âmes charitables qui s'intéressent aux petits besoins des jolis enfants de famille, une de ces généreuses personnes que nous nommons, entre nous autres, les Dames de la Providence... enfin, Madame, vous comprenez bien qu'il n'y a point d'amour dans notre fait, et que notre visite et nos intentions ne sont point criminelles. » Clitandre appuie ce plaidoyer ; Lisette trouve que « ces excuses-là ne sont point trop mauvaises », attendu qu' « il n'y a pas de mal de songer au solide » et qu' « il faut vivre, une fois ». Non seulement Angélique n'y contredit pas, mais quand Lolive, pour détourner le mariage dont elle est menacée, renvoie son maître près de la tante, en l'exhortant à « continuer sur le même ton », elle l'assure de sa reconnaissance pour de si bons conseils.

Il y a là une véritable lacune du sens moral, et bien plus profonde, bien plus frappante encore que chez Regnard, parce que la gaieté de Dancourt, moins étourdissante, moins bon enfant, laisse transparaître une ironie narquoise et sèche, quelque chose comme un coin du rictus voltairien. Il a plongé plus avant dans le XVIIIe siècle, non seulement par la date de ses dernières pièces, mais par l'esprit général de son théâtre. Retiré de la scène, Dancourt devait faire pénitence et mourir dans les sentiments de la dévotion la plus sincère. Mais

il avait eu à revenir de loin, et il serait bien difficile de découvrir, dans tout ce qu'il a écrit, le germe le plus léger de sa conversion future. On a voulu voir en son œuvre une peinture de la société et en démontrer la justesse par des rapprochements ingénieux avec les écrits des moralistes contemporains, particulièrement de La Bruyère (1). Assurément les traits d'après nature n'y manquent pas, et sa peinture, moins large, moins *humaine* que celle de Molière, nous révèle mieux la manière d'être spéciale de son temps. C'est un riche document qu'on peut consulter pour l'histoire des mœurs, avec les précautions convenables. Nous avions à nous placer dans cette étude au point de vue littéraire plutôt qu'historique. Bornons-nous à dire qu'il faut se garder de le prendre au mot, pas plus qu'un Tallemant des Réaux. Là même où sa comédie concorde le plus avec ce que nous savons d'autre part : sur l'amour du jeu, sur l'importance croissante des hommes d'argent, sur la manie *gentilhommière* et la multiplication des mésalliances, il se laisse emporter par le démon du théâtre et ne craint pas de forcer la note, — bien que sa touche reste toujours légère, — parce qu'il ne se propose nullement de faire œuvre d'historien ni de moraliste, pas même œuvre d'observateur ; il ne se propose que d'amuser. Ce n'est pas la société qu'il veut peindre, mais un seul de ses côtés : l'envers de la société officielle, le revers de la médaille. C'est un

(1) Jules Lemaître, *le Théâtre après Molière et la comédie de Dancourt*, 1 vol. in-8°, 1882.

peintre de mœurs, si l'on veut, mais des mauvaises mœurs uniquement. Il n'en reste pas moins cette impression d'ensemble que son œuvre correspond à un déclin et l'annonce.

III

Le plus simple et le plus sûr est de ne voir en Dancourt qu'un auteur comique, rien de plus. C'est bien quelque chose. Tous ses caractères sont tracés d'un trait net et vif ; ils se dessinent en quelques lignes, sans hésitations, sans nuances. Ses impertinents, ses roués, ses vaniteux, ses égoïstes, ses libertins, ses aigrefins le sont carrément. Ses nigauds dépassent la mesure : il souligne trop leur bêtise, comme pour mieux faire paraître son esprit au travers. Tous aussi se soutiennent jusqu'au bout, et sa main ne mollit pas un moment.

L'action marche d'un pas agile ; il la conduit adroitement, sans prendre grand souci de justifier les entrées ou les sorties des personnages, et les dénoue d'un tour de main. Elle est souvent mince, je l'ai déjà dit, et quelquefois nulle. On pourrait citer de lui te le bagatelle qui n'a ni intrigue, ni nœud, ni dénouement, mais qui n'en est pas moins un petit tableau plein de mouvement et de vie. Si ce n'est pas toujours neuf, il s'en faut, c'est toujours gai, pétillant de verve, d'un entrain irrésistible, d'un esprit endiablé, non seulement dans le dialogue, mais dans les chansons et les vaudevilles finals ; et toujours aussi c'est rajeuni par un tour nou-

veau, par une pointe d'actualité ou par l'originalité de la situation.

Dancourt n'a pas moins emprunté que Regnard. Il y a d'abord le chapitre de ses collaborateurs plus ou moins occultes. Ses deux plus importantes comédies, ses deux principaux titres à la gloire, *le Chevalier à la mode* et les *Bourgeoises à la mode*, ont été attribués à de Saintyon, auteur présumé des *Façons du temps*, grande comédie en prose jouée en 1685 ; je dis « auteur présumé », car la question n'est pas claire : l'ouvrage, que nous connaissons seulement par les extraits assez considérables qu'en donne *l'Histoire du Théâtre français*, fut joué sous le voile de l'anonyme, et il n'a été imprimé qu'en 1696, en Hollande, avec le nom de Palaprat. Notre autorité, pour l'attribuer à Saintyon (1), est celle des frères Parfaict, qui toutefois se bornent à regarder cette attribution comme vraisemblable et sont plus affirmatifs en ce qui concerne le *Chevalier* et les *Bourgeoises à la mode*. Ils ont été précédés ou suivis dans leur opinion par d'autres historiens du théâtre (2), et il est certain qu'on reconnait plus d'une fois le style et la

(1) Ce M. de Saintyon, ou de Saint-Yon, était un grand maître des eaux et forêts, amateur distingué, qui mourut en 1723. Sa vie est peu connue, et il n'a sa notice dans aucun dictionnaire.

(2) On lit dans le *Mercure galant* de novembre 1734 : « M. de Saintyon, premier auteur de cette charmante comédie, les *Bourgeoises à la mode*, s'en est déclaré le père, et a revendiqué son ouvrage d'une manière à faire honneur à celui qui se l'est approprié, puisqu'il a avoué de bonne foi qu'il en devait le succès aux agréments que M. Dancourt y avait répandus et à quelques changements qu'il y avait faits. »

manière de Dancourt dans les scènes des *Façons du temps* que nous avons pu lire; mais on ne saurait pourtant en conclure que Saintyon a eu part à toutes les comédies de notre auteur, et il semblerait plus naturel de penser que celui-ci a été pour quelque chose dans les *Façons du temps* (1).

On a voulu faire honneur à un certain Barrau, parfaitement inconnu dans l'histoire, des *Trois cousines*, l'une des plus charmantes pièces de son théâtre, d'un fonds assez mince, il est vrai, mais d'une gaieté, d'un agrément, d'une légèreté de touche, d'une vivacité, d'une vérité qui permettent de la ranger à l'une des premières places après ses deux grandes œuvres. Cette assertion vague ne repose que sur un propos en l'air, comme il s'en produit toujours autour des pièces à succès. Celle qui donne, au moins pour une part, l'amusante farce de la *Folle enchère* à Mlle Ulric, a quelque apparence de fondement. On a dit aussi que Dancourt n'avait fait qu'accommoder à la scène le *Moulin de Javelle*, et on lit. en tête de *l'Impromptu de Garnison*, l'avis suivant au lecteur : « Cette comédie n'est pas

(1) Toujours suivant les frères Parfaict, Dancourt avait encore tiré presque mot pour mot de la même comédie une scène des *Vendanges de Suresnes*. C'est la scène 22, qui ressemble, en effet, d'une façon souvent textuelle, à la scène 5 du dernier acte de ce problématique Saintyon. Observons toutefois que les *Vendanges* ont été jouées un an avant l'impression des *Façons du temps* : ce n'est pas là une objection insurmontable, à coup sûr ; mais il résulte au moins de ce dernier point, comme des précédents, que tout ce qui concerne Saintyon, dans le chapitre des collaborateurs de Dancourt, n'est pas bien éclairci.

de M. Dancourt. Elle a été envoyée de Namur à MM. les comédiens du roi. Mais comme elle n'était pas en état de paraître avec succès sur le théâtre, M. Dancourt, pour faire plaisir à sa compagnie et à l'auteur, a bien voulu prendre la peine de la retoucher et de la rendre comme elle est. » On peut admettre que, pour alimenter le théâtre dont il était à la fois l'un des premiers comédiens et l'un des principaux fournisseurs, doué d'une verve toujours prête, d'une souplesse, d'une facilité, d'un esprit d'arrangement qu'aidait encore l'expérience consommée de la scène, n'ayant pas d'ailleurs la prétention de travailler pour la postérité, il ait reçu ou pris ainsi de toutes mains, se réservant de frapper à sa marque les essais plus ou moins informes qu'il remaniait. Et sur chaque pièce, en effet, son empreinte personnelle est si nette qu'elle suffit à trancher la question. Il n'est certainement pas un de ces ouvrages dont il n'ait tout au moins récrit le dialogue en entier. Car c'est là surtout qu'il est impossible de le méconnaître.

En dehors de ces collaborations plus ou moins mystérieuses, plus ou moins clandestines, Dancourt reprend des sujets déjà traités, emprunte des situations et des personnages (1). Nous aurions peine à énumérer

(1) Il s'inspire des *Bourgeoises de qualité*, par Hauteroche, pour ses *Bourgeoises à la mode*; de *Tartuffe* pour *Madame Artus*; du *Mariage forcé* pour une scène des *Trois cousines*; du *Colin-Maillard* de Chappuzeau ou des contes de Bonaventure des Périers et de d'Ouville que Chappuzeau avait mis en œuvre, ou encore du dénouement des *Folies amoureuses*, pour son *Colin-*

tout ce dont il est redevable à Molière (1). On n'en finirait pas surtout, si l'on voulait s'arrêter aux détails du dialogue, mais on observerait toujours le soin de donner à l'emprunt le plus patent sa personnalité propre, le caractère de sa pièce et de son talent; à dépayser le mot, à le rajeunir tout au moins par la différence de la situation (2).

Que dis-je ? Ce n'est pas assez d'emprunter aux autres ; il s'emprunte à lui-même. On a déjà vu avec quelle désinvolture il avait présenté aux comédiens, à trente ans de distance, une seconde édition de sa

Maillard; du *Mercure galant* de Boursault pour sa *Gazette*; de l'*Ecole des filles* de Montfleury pour plusieurs scènes de sa *Parisienne*. J'en passe.

(1) Non seulement l'Angélique des *Bourgeoises à la mode*, comme la Madame Patin du *Chevalier*, est un M. Jourdain d'un autre sexe, mais les scènes d'Angélique et de sa soubrette avec Madame Amelin, la revendeuse, sont un ressouvenir de celles de Dorante avec M. Jourdain et de don Juan avec M. Dimanche. La *pauvre femme !* de la même pièce (sc. VIII) et le *pauvre garçon !* des *Fonds perdus*, rappellent *le pauvre homme !* d'Orgon, quoique dits dans des circonstances différentes et détournés à une application nouvelle, et on retrouve parmi les personnages des *Bourgeoises à la mode* jusqu'à M. Josse orfèvre, comme ailleurs M. Harpin, Frosine, Sbrigani, personnages analogues aux originaux dont ils ont pris les noms, de façon à rendre impossible toute accusation de plagiat. Dans les *Vendanges de Suresnes*, Vivian de Gisors est une imitation flagrante de M. de Pourceaugnac, avec les scènes burlesques où Lorange, déguisé en femme, après s'être présenté à lui comme sa future, pour le dégoûter d'elle, se présente ensuite comme une victime de son libertinage.

(2) Voyez encore le *Tuteur*, sc. 22 : « Je suis au désespoir, Monsieur, des coups de bâton. — Ne me fais point d'excuses, je te prie ». Et les *Eaux de Bourbon* (sc. 17) : « Oui, Madame, la polygamie est un cas pendable, à la vérité. » Etc.

Désolation des joueuses, déguisée sous un nouveau titre, les changements de noms des personnages et quelques variantes sans aucune importance. C'est là sans doute un cas exceptionnel, unique. Mais il recourt sans cesse aux mêmes moyens comiques. Par exemple, il abuse de la reconnaissance. A chaque instant il se trouve que le vieux qui veut épouser la jeune fille est le père de l'officier que celle-ci aime et le rival de son fils ; que la vieille à qui le jeune officier fait une cour intéressée est la tante de la jeune personne qui possède son cœur ; que le prétendu chevalier qui éblouit de sottes bourgeoises est reconnu par une marchande à la toilette pour son Jeannot. Il a répété dans les *Fonds perdus* et dans le *Galant Jardinier* la scène des deux bègues dont chacun croit que l'autre se moque de lui. Il est un dénouement qu'il a employé jusqu'à sept fois (1) : celui du contrat de mariage dont on escamote la signature aux parents, qui croient signer tout autre chose, et ce moyen-là est pris à l'*Amour médecin*, où il est mis en scène d'une façon bien plus plaisante, — à moins que ce ne soit au *Pédant joué* de Cyrano.

Dans l'amusant prologue des *Trois cousines*, Dancourt a tracé, par la bouche du chevalier, un croquis comique de sa manière de travailler : « Oh ! ce garçon-là copie bien d'après nature, dit le chevalier. Quand

(1) Dans les *Fonds perdus*, la *Folle enchère*, la *Foire de Bezons*, les *Eaux de Bourbon*, la *Fête de village*, *Madame Artus*, *l'Amour charlatan*, qui forme le troisième acte de *la Comédie des Comédiens*.

il a quelque ivrogne à mettre, c'est ordinairement moi qui sers de modèle. — C'est un homme qui ne lit jamais, à ce qu'on dit. — Il n'a pas le temps : nous sommes toujours à table. Et puis pour les bagatelles qu'il fait, dit-il, il n'a besoin que du livre du monde : il y sait lire, il le connaît ; il pille là-dedans comme tous les diables. — Qu'il fasse donc voir quelque chose de nouveau, et qu'il ne tourne pas autour de lui-même, comme sur un pivot : toujours des procureurs, des bourgeoises ridicules, des nigauds, des paysans, des meuniers, des meunières ! » Cet écervelé de chevalier cite alors l'épigramme où Dancourt est traité d'âne, puisqu'il est toujours au moulin. — « Et que dit le pauvre auteur de ce quatrain-là ? Il est bien fâché ? — Lui ! point du tout, il s'en moque, il s'en divertit... Tout le monde rit des sottises qu'il fait ; il rit aussi des sottises que font les autres. C'est un garçon fort judicieux, ho ! » J'abrège l'apologie. On n'y saurait mettre plus de belle humeur ni de détachement apparent. L'auteur semble y faire assez bon marché de son mérite. Ne vous y fiez pas trop, néanmoins : le passage est plus plaisant que vraiment satirique, et, en confessant sa négligence, il fait l'éloge de sa facilité et de son génie naturel. Lorsqu'il parle en son propre nom, d'ailleurs, c'est sur un autre ton. Lisez l'épître au duc de Mortemart, en tête de *Sancho Pança* :

Trop heureux si, par ce moyen,
Quand Molière est assis le premier au Parnasse,
Je pouvais prendre un jour mon rang auprès du sien,
Qu'entre nous deux aucun autre n'eût place !

On entend bien que ce souhait exprime un espoir, et même un peu mieux. Regnard était mort, il ne tient compte de lui. Dancourt ici nous montre le fond de sa pensée, et il s'en fait un peu accroire.

Mais il est bien vrai que l'auteur du *Chevalier à la mode*, des *Bourgeoises* et d'une foule d'autres pièces d'une saveur si piquante, d'un tour si dégagé, d'une aisance et d'une dextérité si étonnantes, où l'ombre même d'un effort n'est jamais visible et qui renferment tant d'excellentes scènes, tant de figures originales croquées d'un alerte et précis coup de crayon, pour ne venir qu'après Regnard, dont il n'a pas le large flot ni la puissante abondance comique, se rapproche quelquefois des petites comédies de Molière et qu'il eût pu s'en rapprocher plus souvent et plus près, s'il n'eût abusé de sa facilité pour travailler trop vite. Il est fâcheux qu'il se ressemble trop à lui-même, qu'il ne peigne que des mœurs corrompues, en le faisant avec un air de complaisance qui touche à la complicité, qu'il soit anecdotique et superficiel comme un vaudevilliste, en s'attachant surtout aux travers d'un jour et aux caprices du moment. Sans doute, en dépit de la devise utopique : *Castigat ridendo mores*, les moralistes sont rares parmi les poètes comiques ; on est en droit au moins de leur demander de n'être pas immoraux. Malgré une phrase équivoque amenée par les besoins de son apologie, dans la préface de *Tartuffe*, Molière ne se pique pas de corriger les mœurs, mais simplement de les *satiriser*. Il définit la comédie « un poème ingénieux qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes ».

Mais Dancourt ne semble pas même songer à reprendre les vices ; il ne songe qu'à les peindre, à les mettre en jeu pour en tirer des effets comiques, bien que la satire ressorte quelquefois de cette peinture, et la singulière vivacité de la forme, les agréments, les grâces papillonnantes du style y cachent mal un fond de sécheresse et de cynisme assez brutal.

Mais, au point de vue littéraire et dramatique, il ne mérite pas l'injurieux dédain de La Harpe, qui, en citant rapidement quelques-uns de ses ouvrages, a trouvé moyen de ne pas même nommer le *Chevalier à la mode*. Oubli ou omission volontaire, cela suffirait à juger son jugement. Au milieu de tous les défauts de Dancourt, la netteté rapide de ses expositions, le naturel, la vérité, la gaieté de son dialogue, ses situations piquantes, ses figures enlevées en relief d'une touche si énergique dans son agilité, l'art de filer une intrigue sans avoir l'air d'y toucher, la franchise et la verdeur du comique lui assurent une des premières places au second rang. Ce qu'il représente particulièrement au théâtre, c'est l'improvisation courante, l'art de bâtir une pièce sur le sujet du jour, de cueillir l'actualité au vol et d'en alimenter la scène. Il n'a pas haussé, loin de là, le niveau du théâtre, mais il en a élargi et assoupli le cadre.

Dancourt clôt bien le règne de Louis XIV : il marque la fin d'une époque. Il est encore du XVIIe siècle par la langue ; il est du XVIIIe par l'esprit. Il quitte le théâtre en 1717, au moment où son temps vient de commencer. Il avait peint la Régence d'avance ; mais quand il

vit sa comédie courir ouvertement la rue et les *chevaliers à la mode* prendre le haut du pavé, il alla s'enfouir dans la retraite loin de Paris, comme pour ne pas voir le spectacle dont il avait écrit le prologue, et, pris de remords, il se mit à composer une tragédie sacrée et à traduire les Psaumes de la Pénitence.

TABLE DES MATIÈRES

POITIERS. — IMPRIMERIE OUDIN ET C[ie].